COLECȚIA BALCON

Oleg Garaz

MITURILE MUZICII CLASICE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea ca nici cunoscătorii versaţi să nu fie în stare să-i deosebească pe Salieri de Mozart şi invers. De această dată nu mai este vorba despre un mit, deoarece *a asculta muzica*, adică *a* o *auzi*, şi a o înţelege sunt două lucruri diferite. O simplă *ascultare*, în ambele accepţii, chiar dacă intim întrepătrunse – *cuminţenie supusă* şi *audiere* –, nu garantează *auzirea* multitudinii de sensuri pe care *autodesfăşurarea* compoziţiei muzicale *in nascendi* le revelează auditoriului în totalitatea sa năvalnică. Nici cunoaşterea tuturor planurilor structurale, şi nici, cu atât mai puţin, sesizarea şi înţelegerea cofuncţionării lor procesuale nu reprezintă o astfel de garanţie, căci una este „îmbăierea" în apele rareori limpezi ale propriilor emoţii, stări şi gânduri, în căutarea unei *detaşări* de cotidian, şi cu totul alta este *sincronizarea* care determină situarea în acelaşi flux cu gândirea compozitorului în general şi cu logica deopotrivă structurală şi procesuală a lucrării muzicale în particular.

© Oleg Garaz, 2026
© Idea Design & Print, Editură, 2026, pentru această ediție

www.ideaeditura.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GARAZ, OLEG
Miturile muzicii clasice / Oleg Garaz; pref. de Mihaela Balan.
– Apahida: Idea Design & Print, 2026
Conţine bibliografie
ISBN 978-630-6677-23-8

I. Balan, Mihaela (pref.)

78

REDACTOR DE COLECŢIE
Timotei Nădăşan

CORECTOR
Adrian Em. Rus

TEHNOREDACTOR
László Fogarasi

COPERTĂ, CONCEPŢIE GRAFICĂ ŞI TIPAR
Idea Design & Print, Cluj

Scanned with OKEN Scanner

Prefață:
În loc de o uvertură deconstructivă pentru demistificarea miturilor muzicii clasice

Aceasta nu este o prefață, ci un semnal. Nu este o deschidere, ci o oprire interogativă în fața ușii de la intrarea în multiversul bulversant al postmodernității. În muzică, dacă s-ar pune problema unei uverturi, aceasta ar fi una fracturată, mozaicată, compusă din fragmente și reminiscențe de mituri căzute în disonanță. Această secțiune nu prefațează intrarea într-o lume coerent ordonată și sofisticat construită, ci expune fisura devastatoare de la care începe destrămarea însăși.

Cititorii sunt preveniți că, în eventualitatea în care aleg să pătrundă în acest spațiu al disoluției și al fragmentării poveștilor cu care sunt familiarizați încă din anii inocenți ai formării lor – când li s-au oferit certitudini perpetuate, devenite „adevăruri" obiective și „mituri" adânc înrădăcinate în ființa lor –, nu trebuie să se aștepte la descoperirea unui nou sens salvator și integrator, ci li se cere curajul de a traversa ruinele reale, demistificate ale unor lumi suprapuse, descompuse și recompuse, reconfigurate la nesfârșit, până la plăsmuirea continuă a unei eterne „modernități" în raport cu tradițiile anterioare. Cititorii au ocazia să (re)descopere substanța dinamică, proteică și în egală măsură polimorfă din interiorul unei gândiri muzicale care nu promite experiențe revelatoare, ci „doar" luciditate: o confruntare cu absența sensurilor, fără refugii metafizice, o suspendare a credinței în unitatea originară și absolută, fără promisiunea vreunei reconstrucții.

Despre demistificarea demistificării. În loc de o reconstrucție

Contrar așteptărilor legate de o prefață tradițională, acest volum nu permite formularea unei introduceri, fiind deja prea târziu pentru premise și parcă prea devreme pentru concluzii. Orice tentativă de orientare în spațiul demistificării unor mituri intrate în seva istoriei muzicii ar falsifica însăși materia cărții. Astfel, rămâne o singură opțiune: demistificarea demistificării printr-o explorare lucidă a relicvelor mitologice rămase prin dezintegrarea miturilor muzicii clasice, însă nu pentru a le reconstitui, ci pentru a coexista cu ele în toată limpezimea fragilității lor. Nu este vorba despre o repunere în scenă, ci despre o retragere a cortinei chiar înainte ca spectacolul să înceapă – sau, mai precis, înainte să mai înceapă vreodată. Ceea ce urmează este mai puțin o reconfigura-

Scanned with OKEN Scanner

re a minții muzicologice a lui Oleg Garaz, ci, mai degrabă, o abilă ieșire din mitologia reflexivă a autorului, o grațioasă pendulare între fascinație și detașare față de ideile înșirate în acest univers al miturilor muzicii clasice.

A scrie o prefață despre deconstrucția deconstrucției duce la actul demistificării autorului acestui volum. Înseamnă a recunoaște că dezintegrarea nu mai este un act radical, ci o formulă estetică simbolică, un gest schițat în creion, stilizat, aproape ritualic, din recuzita postmodernității. Destrămarea miturilor nu e suficientă, întrucât riscă să devină o nouă formă de mistificare, cu măști mai diverse și mai versatile. Însă nu disimularea este scopul acestui demers, dimpotrivă. Din acest motiv, această prefață nu are altă opțiune decât să „denunțe" cu o nobilă fineță gestul demistificator al lui Oleg Garaz – nu pentru a-i reinterpreta ori distorsiona discursul, ci pentru a-i sublinia și mai mult libertatea de a fi ceea ce este: o plutire printre ruinele marilor narațiuni și metanarațiuni, o glisare printre reminiscențele simbolice ale culturilor muzicale automistificatoare și autodevoratoare.

Calea de acces în acest volum nu este o introducere, ci o ruptură în mijlocul poveștii despre monumentala istorie a muzicii clasice. Acest text nu contextualizează, ci desface contextul. Nu îl explică pe autor, ci îi surprinde gândirea în ipostaza magmei metamorfice ce refuză să creeze alte monumente în locul celor deconspirate, pentru că orice monument, odată ridicat, începe să emită pretenția unei noi metanarațiuni.

Astfel, cartea începe prin a se opri. Primele trei texte, numite „introductive", constituie o altă formă a autorului de a semnala oprirea în introspecție reflexivă, stagnarea în favoarea fluidizării discursului mental menit să devoaleze viitoarele demitizări din capitolele care vor urma. Continuarea este multiplicarea acestui gest care se perpetuează printr-o succesiune constantă de enunțări, explicitări, emiteri de ipoteze, confirmări sau contestări, suspendări de gânduri și reverberații generate de gestul inițial: oprirea. Apoi urmează observația, reflecția, deconspirația. Gestul acesta este similar cu uvertura unei muzici care din clipa în care s-ar lăsa cântată s-ar mistifica din nou.

Despre demontarea structurilor de dominație ale istoriei. În loc de metanarațiuni

A fost o vreme când adevărul se pronunța prin revelație: teocrația. A urmat o epocă în care adevărul s-a legitimat prin sângele transmis și blazonul moștenit: aristocrația. Apoi a venit burghezia, cu viziunea calculată asupra muncii și cu „religia" progresului. Niciuna dintre aceste forțe nu a fost susținută ca structură ideală de organizare socioeconomică, dar toate au fost venerate ca forme de dominație culturală, artistică și spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

Teocraţia, aristocraţia şi burghezia s-au impus printr-o dogmă a acceptării tacite, dobândindu-şi valoarea prin mecanisme complexe ale socialului, politicului, culturalului şi imaginarului colectiv. Acestea sunt metanaraţiuni, axiome ale istoriei, nu concluzii ultime, dobândind în registrul postmodernităţii forme aparent solide, în realitate însă mult mai instabile: hipertoleranţa, libertarianismul, egalitarismul. Acestea sunt mai degrabă concepte-ecou, reconversii culturale care nu se construiesc pe adevăr, ci pe pluralitate, interpretare, disimulare. În acest context, mitul îşi pierde forţa şi adâncimea, nu pentru că ar fi fals, ci din cauza expunerii prea „la vedere".

Postmodernitatea nu aduce vreun miracol salvator, o reformă cathartică sau o divinitate suficient de adecvată pentru toate religiile, ci cultivă mai degrabă o mitologie a demitizării, o eliberare de sub vraja credinţelor strivitoare ale trecutului. Este epoca în care totul este pus sub semnul întrebării, dar în care întrebarea însăşi nu mai pretinde un răspuns. În locul metanaraţiunii rămâne resemnarea în faţa vestigiilor ce au fost cândva spaţii monumentale. În locul adevărului este proclamat fragmentul. În locul convingerii asupra toleranţei, a emancipării, a echităţii şi a nediscriminării rămâne percepţia rece şi totuşi acut senzorială a rupturii, a atomizării.

Din aceste considerente, autorul se apropie de muzică dincolo de calităţile sale „mitice" de adevăr estetic sau artă a transcendenţei, abordând-o în acest volum ca limbaj al codificării ideologice şi mitologice. Muzica are o identitate proprie, cu înţelesuri transmisibile celor dispuşi să încerce, şi nu oricine poate sau vrea să îşi asume energia devoţională pentru scufundarea în semnificaţie. Nu oricine poate trece dincolo de carapacea deghizării, a iluziei şi a distorsiunii în epoca postmodernă, asumându-şi curajul lucidităţii.

Cu toate acestea, chiar dacă miturile ajung să fie dizolvate, funcţia mitică persistă prin forţa ei mobilizatoare şi inspiratoare. Oleg Garaz nu scrie împotriva miturilor, ci prin ele, cu ele şi dincolo de ele, traversându-le cu luciditatea celui care ştie că orice propoziţie rostită este deja ideologizată, deja sedusă de o formă.

Despre demitizarea miturilor din istoria muzicii. În loc de o nouă mitologie

Aparent, cartea lui Oleg Garaz vorbeşte despre istoria muzicii, curente, stiluri, compozitori, creaţii, categorii estetice şi sisteme de organizare sonoră. În realitate, autorul realizează „săpături", căutări, interogări în adâncul credinţelor şi arhetipurilor care au structurat percepţia noastră despre muzică. Renaşterea şi barocul devin timpuri reconstitutive pentru mitul orfic, generând cântece, linii melodice, dar şi construcţii sonore complexe, polifonice, capabile

Scanned with OKEN Scanner

să ordoneze haosul şi să tempereze spiritele; clasicismul vienez şi romantismul însufleţesc mitul prometeic prin voinţa de a modela materia şi de a „fura" flacăra spiritului creator pentru a da naştere unei muzici ideale, geniale, monumentale; iar cele trei modernităţi avangardiste ale secolului al XX-lea reactualizează mitul oedipian, simbol al traumei originare, al complexului identitar şi al luptei cu o formă de autoritate stilistică. Pe lângă Orfeu, Prometeu şi Oedip, intră în scenă şi alte entităţi mitologice precum Ianus, Proteu şi Meduza, care devin chipuri alegorice ale muzicii în postmodernitate: cea care vede în toate direcţiile, cea care se metamorfozează perpetuu şi cea care poate pietrifica ori salva, dar niciodată nu rămâne identică sieşi. Impactul Meduzei este, poate, cel mai puternic în contextul actualităţii, având efectul paralizării prin excesul de reprezentare. Privirea ei este imaginea epocii noastre, infinit reflectată în oglinda retrospectivă a istoriei.

Aceste mituri sunt paravane, ziduri ale unor edificii măreţe în spaţiul cărora s-au dezvoltat forme de cult, norme de gen şi de structură, canoane stilistice, ale căror criterii de deschidere şi de accesibilitate s-au dovedit a fi exclusiviste – în termeni postmoderni peiorativi: discriminante, intolerante, preferenţiale. Însă mitologia istoriei muzicii nu este un cumul de scheme care trebuie înlocuite cu altele. Nu se propune o reconstrucţie, un nou fir istoric, ci doar o disoluţie a constrângerilor narative. Epocile şi curentele din istoria muzicii sunt doar episoade dintr-o mitologie mai amplă, extinsă, aceea a proiecţiei umane în artă, prin descătuşarea imaginarului individual şi propagarea energiei creatoare.

În realitatea zilelor noastre nu mai putem vorbi despre o singură istorie, ci despre o pluralitate de istorii, fiecare definită prin concepte proprii, metode specifice şi perspective ştiinţifice diferite: Antichitatea, cu numeroasele sale civilizaţii localizate în toată lumea; Evul Mediu, cu etapele şi ipostazele sale culturale diverse; Renaşterea culturii vest-europene; barocul-clasicismul-romantismul – curente valabile de asemenea în contextul unor tradiţii artistice delimitate în spaţiul european – concomitent cu existenţa culturilor extraeuropene, caracterizate prin specific tradiţional şi identitate proprie, exprimate în forme artistice şi parcursuri istorice distincte; secolul al XX-lea cu multitudinea de curente, orientări, tradiţii şi atitudini conceptuale (continuare, recuperare, reformulare, negare, anulare, reconstrucţie etc.); iar după 1970, reconsiderarea tuturor formelor anterioare de organizare prin raportarea la dimensiunile sociale, rasiale şi de gen ignorate în trecut: culturile asiatice, afro-americane, latino-americane, australo-oceanice, cultura contribuţiei feminine în istorie şi creaţie. De la viziuni ample, sintetizatoare, până la microistorii de tip cultural, toate aceste abordări contribuie la înţelegerea transformărilor istorice, sociale, culturale şi estetice ale fenomenului muzical.

Într-o perspectivă postmodernă, nucleul istoriei muzicii constă în vizualizarea şi înţelegerea tipologiilor istorice ale praxisului componistic, percepute

Scanned with OKEN Scanner

ca ipostaze contextuale ale organizării discursului sonor, ca nişte *pattern*-uri adaptabile prin modificarea principiilor de construcţie, precum şi în identificarea fazelor de discontinuitate şi de inflexiune istorică ce marchează rupturi, tranziţii şi mutaţii paradigmatice în structura gândirii muzicale.

Dacă cititorii îşi imaginează demolări spectaculoase şi reconstrucţii revelatoare, este necesar să le reamintim avertismentul iniţial, acela de a nu-şi crea niciun fel de aşteptări. Intenţia muzicologului Oleg Garaz nu este de a transforma gândirea critică într-o demascare spectaculoasă, ci de a destabiliza, uneori prin gesturi discrete, alteori prin exprimări fruste, temelia care susţine asemenea mecanisme nocive. Autorul nu are pretenţia de a rescrie istoria muzicii, ci de a tensiona liniile care o susţin, de a interoga „adevărurile" vehiculate şi perpetuate până la transformarea lor în mituri, de a dezarticula vocabularul care formulează şi alimentează aceste mistificări. Miza nu este reconstrucţia, ci recunoaşterea fragilităţii oricărei construcţii istorico-socio-culturale.

Despre genialitate şi unicitate stilistică. În loc de ridicarea unor figuri componistice la rang mitologic

Puţine figuri ale muzicii occidentale au beneficiat postum de o asemenea construcţie mitologică precum J. S. Bach ori W. A. Mozart. Efectul de calibrare afectivă produs de muzica clasică în general, contribuţia la capacitatea de concentrare în soluţionarea problemelor de logică sau de matematică, în cazul creaţiilor lui J. S. Bach, au dus la apariţia ideii că o sintaxă muzicală complexă determină creşterea coeficientului de inteligenţă. Iar de la mult vehiculata capacitate a muzicii mozartiene de a influenţa benefic dezvoltarea cognitivă a copiilor, până la rolul ei în modelarea unei „sensibilităţi universale", Mozart a fost efectiv canonizat în plan estetic şi mistificat din perspectiva impactului produs asupra psihofiziologiei umane. Aşa-numitul „efect Mozart" este doar unul dintre cele mai recente vestigii ale miturilor străvechi despre forţa cathartică a muzicii, care, încă din Antichitate, era învestită cu o „aură" divină: la vechii greci, prin personajele mitice Orfeu şi Apollo, sau la egipteni, prin zeii Thoth şi Hathor.

Mitul eficienţei muzicii clasice în reglarea comportamentului uman este un alt construct modern, alimentat de diverse experimente cu aplicabilitate redusă, care au devenit un fenomen comercial. În secolul al XX-lea, s-a încercat chiar transformarea muzicii într-un instrument de reeducare comportamentală, ca şi cum aceasta ar genera doar nişte reflexe condiţionate. Astfel de mituri moderne, deghizate în ştiinţă sau artă, lucrează de fapt cu concepte antice pe care le reciclează pentru eficienţa lor practică, dar le desacralizează de valoarea lor simbolică.

Scanned with OKEN Scanner

Mozart, în special, a fost transformat într-o figură magică, un fel de taumaturg generator de ordine, de echilibru şi de rafinament. Însă adevărata forţă a muzicii nu constă în audierea pasivă, ci în implicarea activă şi în practicarea ei. Mozart nu a fost genial printr-un fenomen miraculos, ci datorită unui complex de factori externi care i-au modelat lumea interioară – aspecte care nu pot fi transmise doar prin audiţia muzicală.

„Universalitatea" lui Mozart sau a oricărui alt compozitor de tradiţie academică europeană se justifică astăzi pe fundalul eurocentrismului şi al colonialismului generate de marile imperii şi regate în secolele anterioare. Difuzarea muzicii clasice europene în aeroporturile din Beijing, Canberra sau Buenos Aires nu confirmă o valoare transculturală imanentă, ci reflectă o globalizare a valorilor occidentale, un proces de propagare şi de preluare a canonului european.

Dacă muzica posedă într-adevăr o putere de influenţă, aceasta nu se manifestă prin forţe magice, ci printr-un proces complex, strâns legat de contextul istoric, social, cultural, de sensibilitatea umană şi de capacitatea raţională de a înţelege mecanismele funcţionării unui asemenea sistem. Iar în secolul al XXI-lea, muzica lui Mozart nu ar trebui să implice efecte miraculoase, taumaturgice sau reclame cu scop comercial ori subliminal, ci să vizeze puterea muzicii de a stimula intelectul şi psihicul uman într-un mod conştient şi durabil.

Despre notaţie, tehnici de scriitură şi de gândire muzicală. În loc de o standardizare referenţială a stilurilor de tradiţie europeană academică

Volumul semnat de Oleg Garaz va oferi cititorului diferite forme de reflecţie critică asupra istoriei muzicii, din multiple unghiuri demistificatoare, fie asupra etapelor de notaţie muzicală sau asupra normelor de scriitură, fie asupra regulilor de organizare a planurilor sonore ori asupra contextului interpretativ şi a modului în care muzica „înaltă" trebuie performată, audiată şi receptată. Actul compoziţiei muzicale în sine nu este abordat ca un şir cronologic de nume („vedete") şi lucrări consacrate („şlagăre"), încadrate în perioade istorice („cutii" – toate aceste consideraţii aparţinând autorului), ci ca o succesiune de paradigme ale gândirii prin muzică. Accentul se deplasează de la istoria epocilor şi a stilurilor artistice la analiza contextului, înţelegerea tehnicilor de compoziţie raportate la factorii externi şi corelarea modelelor mentale. Astfel, actul creaţiei muzicale dobândeşte noi semnificaţii, ca exteriorizare a gândirii compozitorului, ca formă de exprimare prin muzică sau ca proces de a gândi efectiv muzica. Indiferent de metoda componistică, destinaţia interpretativă, adresabilitatea spre un public larg ori exclusivist, compoziţia muzicală are un sens propriu care nu poate fi descifrat complet şi care duce la noi semnificaţii

Scanned with OKEN Scanner

relevante pentru alte forme individuale ori sisteme de gândire muzicală, în alte contexte şi cu alţi factori determinanţi.

Importanţa notaţiei este abordată de Oleg Garaz pornind de la aspectele tehnice de bază până la impactul schimbărilor asupra diferitelor culturi de-a lungul timpului. Trecerea de la tradiţiile orale la culturile scriptice, de la perpetuarea mnemonică colectivă la vehicularea partiturilor semnate şi asumate de nişte autori individuali, dobândeşte o importanţă mult mai mare decât crearea unor modele tipizate de a compune muzică după normele impuse de biserică, de regalitate sau de alte forţe de influenţă. Oleg Garaz vine cu o viziune care percepe notaţia drept tehnologie a spiritului, cu efecte structurante asupra imaginaţiei compozitorului, asupra modului în care gândirea muzicală se organizează, se adaptează şi se transformă în timp. Din acest motiv, formele şi genurile nu sunt nişte standarde absolute, căci au fost inventate, preluate şi (re)modelate prin instrumentele gândirii, fără să fi atins vreodată perfecţiunea, prin metode alese în mod particularizat de compozitori şi cu ajutorul unor principii de configurare care aduc în fiecare perioadă istorică alte forme, ipostaze, alte tehnici de scriitură şi mijloace de expresie. Iar partitura tipărită, deşi avea iniţial funcţia de suport scris pentru a ajuta creatorii şi interpreţii în decursul activităţii lor muzicale, dobândeşte în timp valoarea de dovadă materială incontestabilă a existenţei unei „lucrări muzicale" ce rămâne în istorie, fiind semnată de un compozitor şi destinată interpretării în faţa unui public care îi menţine vie existenţa.

Tot în strânsă legătură cu notaţia muzicală în cadrul partiturii se află aspectul retuşării unei compoziţii originale de către un alt muzician, prin completare, simfonizare, reorchestrare sau, dimpotrivă, parafrazare, transcripţie pentru pian ori reducţie pentru un ansamblu redus şi el numeric, ajungându-se până la integrarea modelului referenţial într-o compoziţie nouă, considerată fie polistilistică, fie definită prin sufixul „-iana", fie „à la manière de", fie „în(tr-un) caracter" specific unei anumite categorii muzicale luate drept sursă de inspiraţie şi finalitate stilistică la nivel de sonoritate generală. Oricare dintre aceste situaţii care s-au petrecut în istoria compoziţiei şi a interpretării muzicale evidenţiază un fenomen real, apărut ca necesitate de readaptare la noile condiţii ale receptării, aducând versiuni reinterpretate ale modelelor iniţiale, fără să implice calificative valorice de tipul „mai bun" ori „mai puţin bun", „superior" sau „inferior" faţă de original, ci pur şi simplu o raportare la o sursă atât de apreciată, încât să devină suport pentru noi viziuni, adaptări şi diseminări ale acesteia în alte ipostaze.

În ceea ce priveşte standardizarea unui gen sau a unei forme în creaţia unor compozitori, orice exemplu de diferenţiere şi de comparaţie cantitativă ori de poziţionare valorică pe linia istorică a muzicii în funcţie de acumulările stilistice este irelevantă pentru întocmirea unor canoane sau ierarhii referenţiale, căci istoria însăşi ne-a demonstrat că timpul demontează privilegiile acordate marilor „genii" şi „capodopere" în favoarea unei analize lucide a liniilor de con-

Scanned with OKEN Scanner

tinuitate, a logicii de construcţie şi a mutaţiilor paradigmatice. Istoria muzicii nu poate fi reală dacă se bazează doar pe produsele artistice finale considerate standarde absolute, ci trebuie să fie abordată în egală măsură ca un parcurs diacronic al principiilor de gândire muzicală şi ca o perspectivă sincronă asupra funcţionării acestora în dependenţă de context, păstrând, în esenţă, o logică proprie, raportată la un set de invarianţi cauzali, generatori de mitologie (după cum gândea antropologul francez Claude Lévi-Strauss).

Despre intenţionalitatea evoluţionistă în muzică. În loc de o ierarhie istorico-stilistică şi alte concepte progresiste

În scrierile istorice şi muzicologice din secolele anterioare modernităţii, ideea de progres – înţeleasă ca o evoluţie liniară şi valoric superioară faţă de etapele precedente ale creaţiei muzicale culte – era implicită şi acceptată ca un fapt incontestabil. Această paradigmă sugerează că formele de expresie artistică şi mijloacele tehnice de compoziţie devin, odată cu trecerea timpului, mai performante şi mai adecvate pentru exprimarea conţinuturilor muzicale, configurând o istorie a muzicii ca succesiune de etape calitativ superioare. Analiza critică a acestei perspective relevă însă limitările ei fundamentale, demonstrând că fenomenul muzical nu poate fi redus la o noţiune univocă de progres.

Oleg Garaz subliniază deseori în acest volum ideea că muzica se constituie ca expresie a imaginarului social, integrând în universul ei propriu aspecte esenţiale ale sistemului de valori culturale, ale structurii sociale şi ale modului de percepţie estetică din cadrul fiecărei epoci istorice. Compozitorul, interpretul şi publicul împărtăşesc un spaţiu sociocultural comun, un „bazin" de elemente ritmice, intonaţionale, timbrale care determină automat modul de receptare şi de înţelegere. Astfel, se poate vorbi despre progres doar în măsura în care transformările din muzică sunt percepute în primul rând ca adaptări la dinamica în perpetuă devenire a acestui imaginar colectiv, iar condiţiile materiale tehnice şi instrumentale constituie mijloace subordonate acestor conţinuturi.

Din perspectivă epistemologică, analogiile cu teoriile biologice ale evoluţiei – de la selecţia naturală darwinistă şi până la conceptele ştiinţifice de genetic şi epigenetic – aduc alte argumente de sprijin pentru înţelegerea proceselor muzicale. Acestea sunt caracterizate prin fenomene ale lumii vii observabile în studiul ştiinţific al combinării genelor în vederea obţinerii unei formule noi de componente şi de trăsături fizice, pentru a da naştere unui organism superior mai bun, mai puternic şi mai rezistent. Spre deosebire de domeniul biologiei, în plan umanist, schimbarea nu implică neapărat o acumulare liniară de „îmbunătăţiri", ci mai degrabă o serie de adaptări şi reorganizări în interiorul unor limite impuse de condiţiile culturale şi sociale. În acest cadru, mitul

Scanned with OKEN Scanner

progresului, în accepţia sa clasică, se dovedeşte a fi reductiv şi insuficient, întrucât nu poate cuprinde caracterul atât de complex al istoriei mecanismelor şi principiilor de gândire muzicală, cu acumulări şi simplificări deopotrivă, cu prelungiri stilistice sau negări ale tradiţiei, cu reveniri, reformulări, juxtapuneri, întrepătrunderi sau fuziuni stilistice.

Intenţiile compozitorilor de-a lungul istoriei – de la Machaut, Palestrina, Bach, Mozart, Wagner şi până la Schönberg, Bartók, Stravinski, Messiaen, Cage – au fost ancorate în contexte culturale şi estetice specifice unui anumit segment temporal, istoric şi social, fără a urmări în mod conştient sau explicit idealul de progres artistic. Astfel, muzica se încadrează într-un proces de *transformare adaptativă* continuă (după cum subliniază Oleg Garaz), în care persistă anumite esenţe invariabile ale condiţiei umane şi ale imaginarului social, dincolo de paradigmele evoluţiei şi progresele omenirii.

Despre validitatea unei mitologii în muzica clasică. Atunci când demistificarea nu mai este necesară

Pentru că existenţa umană şi a oricărei forme de gândire, de analiză şi de înţelegere nu este întotdeauna despre demolare şi distrugere, ducând inevitabil la absenţa sensului pentru orice demers de a mai construi ceva, miturile muzicii clasice nu trebuie tratate exclusiv ca forme ale iluziei şi ale falsului, ci ca structuri simbolice care au puterea de a da sens unui proces şi de a genera coerenţa părţilor componente, după cum o demonstrează cercetările matematicienilor şi fizicienilor în legătură cu raporturile numerice descoperite în domeniul muzicii. Proporţionalitatea bazată pe secţiunea de aur, şirul lui Fibonacci, echivalenţa unor raporturi dintre intervalele acustice, descoperirea numărului *phi* în structura unor sisteme de organizare sonoră sau în forma unor lucrări muzicale sunt dovezi incontestabile care confirmă existenţa unei ordini matematice în armoniile sonore, a unei „geometrii" în configurarea spaţiului muzical dincolo de ceea ce percepe urechea umană în timpul audiţiei.

În această perioadă istorică a suprasaturării cauzate de informaţii (deopotrivă validate ştiinţific, dar şi falsificate), miturile nu sunt doar iluzii de demontat, ci dobândesc şi importanţa unor puncte de orientare colectivă. Roland Barthes a văzut în mitologiile moderne o continuare subtilă a unei nevoi arhaice de a conferi valoare simbolică realităţii. Astfel, şi în muzică, miturile – fie despre intelectualitatea sofisticată a lui Bach, simplitatea graţioasă a lui Mozart sau masivitatea tragică a simfoniilor lui Mahler – nu sunt simple „invenţii" ale posterităţii, ci confirmări ale unor caracteristici – parţiale, desigur – care surprind anumite dimensiuni ale muzicii create de anumiţi compozitori cu anumite structuri psihoafective, în anumite circumstanţe existenţiale şi în anumite contexte istorice şi culturale.

Scanned with OKEN Scanner

În epoca actuală, a decontextualizării şi a hiperreprezentării, componenta mitologică poate menţine funcţia de transmitere a semnificaţiei şi de perpetuare a simbolurilor. Miturile pot umple golul lăsat de epuizarea discursului critic şi de investigarea vestigiilor rămase de pe urma civilizaţiilor şi a construcţiilor anterioare. Demistificarea este necesară, însă aşa cum mecanismele progresului implică inerenţa uitării şi pierderea sensului, demitizarea totală duce la devitalizare, echivalând cu reducerea muzicii la un simplu text grafic, urmat de un fenomen acustic şi o receptare indiferentă, lipsită de rezonanţă ontologică.

Mitul, chiar şi în accepţia sa postmodernă, este un cadru semiotic prin care ascultătorul poate intui valoarea unei arte transmisibile doar printr-o succesiune de coduri, mesaje şi simboluri, a căror formă semantică generează multiplicitatea modalităţilor de interpretare – trăsătură comună, de altfel, între mitologie şi muzică, ambele fiind lipsite de o dimensiune utilitară evidentă. Astfel, mitologia funcţionează mai degrabă ca o zonă de interferenţă între lumi, epoci, dimensiuni spaţio-temporale imprecise, precum o „interfaţă" conceptuală şi culturală: echivocă, uneori complexă, multistratificată, alteori simplă, unidimensională, dar necesară pentru coeziunea interioară şi conexiunile interculturale.

Miturile asociate muzicii clasice pot avea validitate în măsura în care funcţionează ca „praguri de acces către conţinuturile reale" (în cuvintele autorului), referindu-se la punţile simbolice care deschid calea spre o realitate sonoră unde s-au acumulat experienţele, cunoştinţele şi tehnicile verificate prin practici susţinute de aproximativ doisprezece secole (dacă ne raportăm la importanţa veacului al IX-lea pentru arta muzicală de tradiţie europeană). Asemenea unui text filosofic, poetic sau dramatic scris în urmă cu multă vreme, muzica numită „clasică" din considerente comprehensibile solicită o disponibilitate autentică din partea celui care ascultă, o dispoziţie mentală diferită faţă de produsele realizate pentru consumul cultural curent, cu scop comercial. În acest domeniu artistic, marcat de un parcurs istoric amplu, de o organizare internă complexă, de o coerenţă sistematică şi totodată organică, înţelegerea nu se poate produce spontan, ci printr-un proces de implicare asumată. Prin traversarea lucidă a acestor spaţii şi dimensiuni care o definesc, muzica clasică îşi poate (re)dobândi legăturile, funcţiile şi sensurile.

Despre concluzii anticipative. În loc de hărţi şi busole

În această sincronicitate generalizată, în care informaţiile se alătură fără vreo cronologie sau ierarhie, iar timpul istoric nu este nici liniar, nici circular, ci pur şi simplu sincron, difuz şi omniprezent, concluziile par să se întrepătrundă cu premisele şi argumentele de pe parcurs, astfel încât volumul lui Oleg Garaz

Scanned with OKEN Scanner

nu oferă o hartă cu organizare precisă și legendă cartografică, ci mai degrabă niște repere de orientare și stimuli de gândire. Autorul nu ne ghidează, ci ne semnalează. Nu edifică, ci erodează și, la nevoie, dislocă anumite construcții care și-au pierdut valabilitatea. Cititorii în căutare de certitudini absolute ori de sisteme indestructibile vor fi dezamăgiți.

Singurele forme de continuare a parcursului printre istorii și mituri rămân curiozitatea, cunoașterea, mirarea, înțelegerea, asumarea și demistificarea, cu permisivitatea acceptării, la nevoie, a unor opțiuni orientate conștient către valorizarea diferențelor, resemantizarea trecutului și reconectarea lucidă la sursele generatoare de sens existențial. Doar așa muzica și mitologia pot fi integrate în memoria culturală și în viața contemporană într-un mod conștient, autentic și semnificativ.

MIHAELA BALAN,
muzicolog și cadru didactic la
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași

Scanned with OKEN Scanner

TREI
TEXTE INTRODUCTIVE

Blestemul celor trei minute
sau mai aveţi răbdare cu Mahler?

Are you afraid of Boulez? sau, poate,
Voulez-vous coucher avec moi... ce soir?

Cultul cargo, românii
şi clasicismul muzical european

Scanned with OKEN Scanner

Blestemul celor trei minute sau mai aveți răbdare cu Mahler?

(text publicat în *Matca literară*, nr. 8, 2025)

Intro. Cu o durată de aproximativ 1:50:00 și cu ale sale șase părți, Simfonia nr. 3 (1896) a sus-numitului compozitor bate durata majorității producțiilor cinematografice contemporane. La fel de îndelungate ca cea mai lungă simfonie de Mahler au fost și celebrul *Rebel without a Cause* (1955, reg. Nicholas Ray), și *Le notti di Cabiria* (1957, reg. Federico Fellini), și *Yojimbo* (1961, reg. Akira Kurosawa), și *Bonnie and Clyde* (1967, reg. Arthur Penn); și doar cu șapte minute mai lung, *Big Lebowski* (1998, reg. frații Coen). Și conținutul celor șase părți era îmbibat de o profundă înțelepciune mărturisitoare: partea I – *Pan se trezește, vara se apropie*; partea a II-a – *Ce îmi spun florile din luncă*; partea a III-a – *Ce îmi spun animalele din pădure*; partea a IV-a – *Ce îmi spune omul*; partea a V-a – *Ce îmi spun îngerii*; și, la sfârșit, partea a VI-a – *Ce îmi spune dragostea.* Fără comentarii. Înduioșător. Consistent. Sublim. Un sublim continuu cu o durată de aproape două ore.

Dragoste-ură față de clasici. Însă, în 1957, un chitarist pe nume Chuck Berry a avut nevoie de doar 2:31 pentru a spulbera lumea muzicii cu un *blow like a hurricane.* Era hitul intitulat *Rock and Roll Music*. Nu avea nimic împotriva jazzului, atâta timp cât acesta nu era prea rapid – *And lose the beauty of the melody/ Until it sounds just like a symphony*. Direct un *punch in Mahler's face.* Cu un an înainte însă, în 1956, apăruse *Roll over Beethoven* cu 2:25. Nu a fost uitat nici Ceaikovski: *Roll over Beethoven, tell Tchaikovsky the news*, cântec reluat fidel de The Beatles în 1964. Deși piesa *Because* (a opta de pe albumul *Abbey Road*, 1969) pare a fi inspirată chiar de prima parte a Sonatei op. 27, nr. 2, în do diez minor, a *Lunii*, de Beethoven, pe care Yōko Ono i-o cântase lui John. Vrei, nu vrei, Beethoven rămâne.

Șoc și sublim în cultura adolescentină. Și, spre deosebire de *traumele* și șocul internalizat de muzica avangardistă – savantă, adică serioasă, complicată și disonantă –, aici a fost vorba despre un cu totul alt tip de șoc. Unul al *uimirii*, al *implicării necondiționate* și al *fascinației pasionale* convertită într-o dezlănțuire coregrafică de-a dreptul *frenetică*: *The folks are dancin' and got all shookup*. Trei acorduri, un text simplu cu un mesaj clar și promisiunea unei eterne sărbători. Astfel intră în scenă cultura adolescenților. Neserioși. Superficiali. Plini de energie hormonală. Și avizi după descărcări emoționale aproape paroxistice. Și nici Mahler, nici jazzul (la acea oră intelectualul *bebop*), și cu atât mai puțin avangardiști ca Boulez și Nono, nu le puteau asigura așa ceva. Măcar timp de 2:31. Atât îi ținea răbdarea pe noii comanditari ai unei noi culturi pe cale de a deveni globală.

Scanned with OKEN Scanner

Aproape de două ori mai puţin decât *eufemismul sofisticat*, în fapt o *glumă proastă*, *4'33"* de John Cage. Şi apoi a urmat Elvis „the King" Presley.

Împrumutul maniilor clasice. Şi, ca o reafirmare a declaraţiei lui Chuck Berry, după albumele *Please Please Me* (22 martie 1963), *With the Beatles* (22 noiembrie 1963) şi *A Hard Day's Night* (10 iulie 1964), melodia *Rock and Roll Music* ocupă a patra poziţie pe discul *Beatles For Sale* (4 decembrie 1964). Adică în plină *beatlemania* fanatică, incendiind ambele maluri ale Atlanticului. În exact aceiaşi termeni în care muzica serioasă a maturilor îşi trăise şi *figaromania* (secolul al XVIII-lea), şi *lisztomania*, şi *wagneromania* (ambele în secolul al XIX-lea), şi *japonismul* împreună cu *debussismul* (început de secol XX).

The Beatles şi noul standard al receptării. Chiar dacă întreaga operă a cvartetului de la Liverpool – *214 cântece* – durează, conform mai multor evaluări, între *14 şi 36 de ore*, media statistică poate fi rezumată la 3:30. Conform unei statistici realizate de Tatsuki Koyama (profesor de biostatistică de la Vanderbilt University Medical Center, Nashville, Tennessee), în textul intitulat *Length of The Beatles' Songs*, fiecare album (cu doar trei excepţii) este compus din 14 melodii cu durata medie de doar 2:20. Poate că a fost o intuiţie genială în planul marketingului, însă, iată, se poate afirma că The Beatles au formulat şi au impus un nou standard al limitelor receptării eficiente. Adică limite extrem de bine vandabile. Precum şi un nou standard al imaginării. Noua lege o spune clar: nu mai mult de 3:00. Orice-i mai mult de atât este pierdut şi deci inutil.

Din nou despre muzica maturilor: lungime, seriozitate şi... plictiseală. Revenind la Mahler, nicio garanţie de a fi înţeles ceva după doar o singură audiţie. De vină ar fi şi conţinutul lucrării, dar mai ales componenţa: orchestră simfonică mare, cor mixt, cor de copii, solistă. Exact ca în *Pasiunile după Matei* de Bach (3:10:00) sau în oratoriul *Messiah* de Händel (2:10:00). Şi nu aş exclude situaţia în care pe scenă ar fi mai multe persoane decât în sală, cum s-ar fi întâmplat cu Simfonia nr. 8 a aceluiaşi Mahler (1910, 1:25:00), supranumită *Simfonia celor o mie de interpreţi*. Deci, trei probleme: durata, componenţa şi, recomandabilă cel puţin, reaudiţia. Prin comparaţie, cele 45:00 şi 50:00 ale simfoniilor lui Brahms şi chiar extinderea între 42:00 şi 78:00 a simfoniilor lui Bruckner sunt deja considerate „acceptabile".

Problema cu genul *simfonie* pare însă una neglijabilă în comparaţie cu genul *operă* sau, în termeni proprii, *dramă muzicală*. Doar *Die Meistensinger von Nürnberg* (*Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*) a lui Wagner durează aproximativ 5:50:00, pe când *Gotterdammerung* („Amurgul zeilor", ultima din tetralogie) durează aproximativ 6:00:00. Încerc să-mi imaginez ce ar putea să mă motiveze s-o şi reaudiez.

Or, interpretarea integrală a tetralogiei *Inelul Nibelungilor* a preferatului lui Hitler însumeasă aproximativ 17:00:00. Pentru toate cele patru *drame muzicale* erau rezervate patru seri consecutive la Festspielhaus de la Bayreuth. Mai mult, spre sfârşitul vieţii, avangardistul Karlheinz Stockhausen şi-a propus să depăşească acest record compunând ciclul *Licht*, alcătuit din şapte opere desti-

Scanned with OKEN Scanner

nate interpretării în şapte seri consecutive, care durează aproximativ 29:00:00. Strivitor! Şi ce ar mai fi de spus despre acele *555* de sonate pentru clavecin ale lui Domenico Scarlatti sau despre cele *104 simfonii* ale lui Joseph Haydn?

Imersiune în noua conştiinţă muzicală. După problemele cu durata, complexitatea, componenţa şi nevoia de reaudiţii multiple, se impune crucială problema *actualităţii imediate* şi astfel problema *reproductibilităţii*. De aici decurg, în mod firesc, alte două chestiuni: a valorii şi a canonului. Muzica clasică este una învechită. Dacă pentru compozitorii avangardişti nu există trecut în virtutea unui viitor imperativ, atunci pentru adolescenţii *rock-and-roll* nu există trecut în virtutea infantilităţii ancorate exclusiv în prezent. Ce să-i faci? Aceasta este limita imaginării şi a asumării.

Astfel, muzicii clasice serioase (adică barocă, clasică vieneză şi romantică) îi era rezervat un singur destin: *tabula rasa* şi praful de pe raftul canonului muzical. Compozitorii avangardişti visau doar la inovatorism insolit şi la acapararea viitorului. Pentru muzicienii jazz, muzica clasică era muzica albilor. În pofida lui Gershwin, Şostakovici şi Ravel, aceasta nu avea nimic în comun cu nostalgia după originile tribale africane. Pentru muzicienii rock nu exista decât *Graveyard Train* (Creedence Clearwater Revival, albumul *Bayou Country*, 1968), *Ramble on* (Led Zeppelin, albumul *Led Zeppelin II*, 1969), *Paranoid* (Black Sabbath, albumul *Paranoid*, 1970) şi *Evil* (Cactus, albumul *Restrictions*, 1971).

Începând cu anii 1950 şi continuând în deceniile următoare, pentru adolescenţii euro-americani nu exista decât prezentul continuu al lui Chuck Berry, Elvis Presley, James Brown, The Beatles şi The Doors. Mai era şi conflictul cu maturii, crunt de serioşi şi inacceptabil de dominatori. Colac peste pupăză, sindromul *adolescenţei eterne* a evoluat înspre imperativul *să mori până-n treizeci*. Ceea ce au şi înfăptuit membrii *Clubului 27*, adică şi Jim Morrison, şi Jimi Hendrix, şi Janis Joplin, şi Brian Jones, şi Kurt Cobain, şi Amy Winehouse, şi mulţi alţii, adică încă vreo 40 de persoane.

Noul canon al culturii pop. Şi, la fel cum pentru un polinezian, un arab, un chinez sau un african, sacrosanctul canon al muzicii academice europene nu însemna nimic, el nu le spunea mare lucru nici adolescenţilor *rock-and-roll*, *hard*, *hard-and-heavy* şi *psyhedelic*, Şi ce i-ar putea spune unui fan al Jefferson Airplane o mostră din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, din *Nunta lui Figaro* de Mozart sau din *Tristan şi Isolda* de Wagner? Nimic. Oricât de celebre ar fi *Habanera* şi *Seguidilla* din opera *Carmen* de Bizet, *Light My Fire* (The Doors), *Smells Like Teen Spirit* (Nirvana) sau *Highway to Hell* (AC/DC) ar fi de preferate oricând. Captivant până la fanatism. Mobilizator şi entuziasmant. Tonifiant până la hiperenergizare. Adică ceva mult mai eficient decât prozelitismul luteran, decât acelaşi fanatism din cantatele lui Bach, oricât de elevat şi rafinat; sau decât frământările amoroase şi puerile, atât de vetuste, ale unei curtezane din *Traviata* lui Verdi.

Gigantomania experimentală, bizară şi inutilă. Însă nicio reaudiere şi răbdare nu mai poate fi posibilă atunci când durata unei „compoziţii" muzicale va depăşi

Scanned with OKEN Scanner

şase secole, mai precis 640 de ani (639 declaraţi, însă eronat). Este vorba despre aşa-numita „compoziţie" a lui John Cage, *As Slow as Possible*, pentru orga de la Catedrala St. Burchardi (Halberstadt, Germania), cu o durată distribuită între anii 2001 şi 2640. Aici păleşte până şi bravada teribilistă a lui Erik Satie cu a lui *Vexations*, repetată de 840 de ori şi având o durată de aproximativ 12:00:00; sau *The Road*, în opt părţi, de Frederic Rzewski, cu o durată de 10:00:00 şi 539 de pagini de partitură; sau *The Well-Tuned Piano*, cu durata de aproximativ 5-6:00:00, aparţinând minimalistului american La Monte Young.

Or, în acelaşi domeniu al muzicii *serioase* şi într-o opoziţie radicală faţă de lungimile simfonice încărcate de *etos* şi *patos* – monumentale şi astfel spectaculoase – ale clasicismului şi romantismului european, există ciclul intitulat *114 Songs* (*of America*) al lui Charles Ives (1874-1958), compus în perioada cuprinsă între anii 1919 şi 1924. Desfăşurat într-un spectru tipologic bogat situat între genurile de baladă şi imn, cu o serie de proceduri tehnice avangardiste (politonalitate şi atonalitate, cluster ca la începutul primului cântec), acest ciclu de muzică *serioasă* şi *experimentală*, afişează un autentic *americanism* de New England. Şi, fiind vorba despre o muzică *modernistă*, ea poate reprezenta şi o reacţie deopotrivă antiromantică şi antieuropeană, ceva asemănător cu fronda conceptuală a lui Erik Satie, deşi în cu totul alţi termeni. Fără bravadă. Fără teribilism. Însă cu o atitudine critică-obiectivă asupra societăţii. Durata celor *114 Songs* este 3:46:33, adică 226'33". O simplă operaţie de împărţire a minutelor pe *song* duce la un rezultat deloc imprevizibil: 1,98 minute/piesă. Însă trebuie luate în calcul aici atât intenţia sugestivă, cu mijloacele aferente – muzică/text –, cât şi timpul necesar rostirii textului noţional, oricât de concis ar fi acesta. Primul *song* (nr. 1), *Majority*, are 5:08, fiind singurul care are această durată şi cel mai lung din întreg ciclul. Însă şi cronometrajul, şi tehnica cluster la pian, reproduc imaginea sonoră a ceea ce este *masa de oameni*, adică *majoritatea* într-o accepţie *coercitivă*. Iar cea mai scurtă piesă – nr. 13, *Resolution* – are doar 0:26. Toate celelalte piese – restul de 112 – se încadrează destul de strict între aproximativ 30 de secunde şi trei minute şi 30 de secunde.

Coordonatele unei culturi muzicale „infantile". Oare să nu fi existat copii şi adolescenţi în canonicele secole ale muzicii clasice? Şi oare să nu fi existat deloc o *musica brevis*, adică una mai scurtă şi mai pe înţelesul unei conştiinţe încă neformate? Câtă vreme azi nu există o altă optică asupra culturii (în special a celei muzicale) decât una adolescentină, a culturii de masă adresată adolescenţilor, adică a unei culturi muzicale globale tot mai infantile. Oare doar despre scurtime şi simplitate să fie vorba? Şi *Caietul Annei Magdalena Bach*, şi cele peste *două sute* de cântece ale The Beatles, sunt, în fapt, miniaturi. Însă ce fel de *miniaturi*?

La fel ca cele peste şase sute de lieduri ale lui Schubert, personalitate cu care, într-un articol din revista *The Times*, criticul muzical William Mann îi compara (şi asta încă din 1963) pe Lennon-McCartney, ca fiind „cei mai mari compozitori de la Schubert încoace":

Scanned with OKEN Scanner

Melodia lentă şi tristă despre *This Boy* [...] este neobişnuită ca expresie pentru muzica sa lugubră, dar din punct de vedere armonic este una dintre cele mai interesante piese ale lor, cu succesiunile sale de clustere pandiatonice. [...] Însă originalitatea armonică este tipică şi pentru cântecele lor mai rapide şi lasă impresia că se gândesc simultan la armonie şi melodie, atât de ferm sunt încorporate septimele şi nonele de tonică majoră în melodiile lor, şi trecerea descendentă pe tonalitatea submediantei, şi tot atât de naturală este şi cadenţa eoliană de la finalul lui *Not A Second Time* (progresia de acorduri care încheie *Cântecul Pământului* de Mahler).[1]

Iată-ne, din nou, la Mahler.

Dar mai este şi o foarte interesantă prezentare analitică a lui Ger Tillekens[2], dar şi avizata părere a profesorului Daniel Levitin:

Da, au fost cei mai mari compozitori de la Schubert încoace – şi acum începem să înţelegem de ce [...] McCartney scrie cu o universalitate similară. Piesa sa *Yesterday* a fost înregistrată de mai mulţi muzicieni decât orice altă piesă din istorie [...] (Şi frazele ciudate de şapte măsuri amintesc de un vechi truc al lui Haydn, cu fraze asimetrice în menuetele sale).[3]

Deci, şi Mahler, şi Beethoven, şi Schubert, şi, iată, până la urmă, şi Haydn. Totul prezentat între limitele stilului *pop-rock*.

[*doar ca informare*:] Un indiscutabil paradox îl reprezintă cei patru The Beatles, o autentică muzică clasică (scurtă) despre şi pentru adolescenţi, şi un flux continuu de inovaţii referenţiale, prin care a fost formulată cultura *pop*. Imposibil de găsit ceva comparabil: atât ideea de album conceptual (*Sgt. Pepper*), cât şi cea de concept grafic pentru coperta de disc, ori contribuţiile decisive la cultura clipului video sau transformarea tehnologiei înregistrării audio.

Într-adevăr, adolescenţii îşi formulează propria cultură în termeni de *miniatură vocală*. O piesă scurtă, cantabilă, *fredonabilă* şi neapărat *memorizabilă* instantaneu.

---

1. Traducerea aparţine autorului. În original: „[...] the slow, sad song about *This Boy*, [...] is expressively unusual for its lugubrious music, but harmonically it is one of their most intriguing, with its chains of pandiatonic clusters. [...] But, harmonic interest is typical of their quicker songs, too, and one gets the impression that they think simultaneously of harmony and melody, so firmly are the major tonic sevenths and ninths built into their tunes, and the flat submediant key switches, so natural is the aeolian candence at the end of *Not A Second Time* (the chord progression wich ends Mahler's *Song of the Earth*). William Mann, „What Songs The Beatles Sang", *The Times* (23 decembrie 1963). Difuzată în noiembrie 1963, melodia *This Boy* apare pe compilaţia americană *Meet the Beatles* din 1964.
2. https://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME01/A_Beatles_Odyssey.shtml.
3. Traducerea aparţine autorului. În original: „Yes, they were the greatest songwriters since Schubert – and now we're beginning to understand why [...] McCartney writes with similar universality. *His Yesterday* has been recorded by more musicians than any other song in history. [...] (And the odd seven-bar phrases hark back to an old Haydn trick of asymmetric phrases in his minuets)."

Scanned with OKEN Scanner

Neapărat cu un text cât mai accesibil şi obligatoriu de actualitate. Adică în sincronie cu propriile lor probleme. Niciodată în istoria civilizaţiei de până după Al Doilea Război Mondial nu a mai existat o explozie demografică de asemenea proporţii. După carnagiul mondial, supravieţuitorii şi-au luat revanşa prin procreere. Şi niciodată până la mijlocul anilor 1950, adolescenţii (copiii războiului) nu şi-au putut revendica o cultură proprie. Astfel, oricine reuşea să corespundă nevoilor lor imediate, aici şi acum, prin coafură, vestimentaţie, încălţăminte, lexic, idiosincrazii, comportament, obişnuinţe ş.a.m.d., devenea idol şi fetiş. Efectul impresionant al focului de artificii. Două nevoi de a defula *toxicoza hormonală*. Nevoia de a dansa. Şi nevoia de a se îndrăgosti. Şi de a imagina. Şi de a adora.

În acest caz, (1) *scurtimea*, adică *miniaturalitatea* ca formă, însă una de o maximă densitate şi forţă expresivă, ar putea fi considerată drept calificativ fundamental al unei conştiinţe imature, adică (2) *infantile*, în căutarea *exaltării* de orice fel şi cu orice preţ; una garantată *by default*. În acelaşi timp, *scurtimea* înseamnă şi (3) *facilitate*, adică *receptare uşoară*, *instantanee*, sinonimă, evident, cu *simplicitatea*, dacă nu chiar cu *simplismul*, cu banalitatea, iar astfel cu puerilitatea (vezi textele cântate de Beyoncé). Şi asta nenegociabil. De aici devine clar că lungimile sunt plictisitoare şi epuizante (ca efort de receptare). În timp ce *scurtimea* şi *facilitatea* sunt asociate cu (4) *bravada* şi *fronda* faţă de cultura decrepită a maturilor.

Or, la o primă abordare, în mod surprinzător – chiar şi în cazul muzicii serioase, clasice, academice, *highbrow* (*music*) *culture* – scurtimea înseamnă şi *infantilitate*, şi *bravadă*, şi de-a dreptul *sfidare*. În acelaşi timp, la polul valoric superior, scurtimea înseamnă *esenţialitate*, o analogie muzicală a *laconicului* (spartan), a *butadei* (latine), a *epigramei*, a *aforismului* (*ars longa, vita brevis*), a *koanului* (zen) şi a *haikuului* (Bashō), *sentinţă*, *adagiu* şi *maximă*, adică o formulare concisă a unui conţinut profund.

La început au fost copiii. Într-adevăr, într-o imagine genealogică-ierarhică, la începutul oricărei culturi muzicale stau copiii, adică *infantilitatea* şi, deloc surprinzător, *esenţialitatea*, realizată anume prin cântec şi dans, ambele sub formă de joacă. La fel ca în tradiţia popoarelor naturii (una animist-ritualică), dar şi a culturii rurale a maturilor (riturile de trecere şi ciclicitatea agricolă a anotimpurilor), şi cultura copiilor este *anonimă*, exclusiv *orală* şi eminamente *sincretică*, amestecând poezia, dansul, joaca, numărătoarele şi cântecul. Mai mult, folclorul muzical al copiilor este caracterizat nu doar printr-o explicabilă *concizie* a textelor, ci şi prin *puţinătatea* sunetelor folosite. Adică mintea unui copil formulează conţinuturi expresive între limitele unui sistem *oligocordic* (adică puţine sunete) mai restrâns ca număr de sunete decât *pentatonia* (cinci sunete) chinezească. Dar ceea ce contează mai mult sunt textele pe care cu toţii le-am practicat cândva: *Lună, lună nouă/ Rupe pâinea-n două*, sau *Fluturaş, drăgălaş/ Zboară jos de pe imaş*, sau *Arici, arici pogonici* şi, în special, *Melc, melc, codobelc*. Şi totuşi, trebuie făcută diferenţa dintre creaţia (muzicală) făcută *de către* copii şi cea făcută *pentru* şi *despre* copii, evident, de către cei maturi. Abia a doua categorie

Scanned with OKEN Scanner

este relevantă, deoarece modelând un „mesaj" muzical cu orientare exclusivă, un compozitor matur îl concepe ca fiind *scurt*, *simplu* şi necesarmente *ludic*.

Cele mai importante dovezi: repertorii recomandate. Exact aşa concepe Dmitri Şostakovici suita *Dansurile păpuşilor*, constituită din şapte piese sau, mai precis, din şapte *bijuterii* miniaturale. Cronometrajul reflectă fidel vârsta destinatarului: *Valse lyrique* – 1:48; *Gavotte* – 1:16; *Romance* – 2:14; *Polka* – 1:29; *Valse-Scherzo* – 2:35; *Hurdy-Gurdy* („Flaşneta") – 0:39 şi *Danse* – 0:41; cu un total de aproximativ zece minute. O adevărată chintesenţă a muzicii pentru copii, cu şlagăre precum *Gavotte* şi *Valse-Scherzo*. Iar în 1985, animatoarea rusă I. Kovalevskaia realizează un desen animat în exact aceiaşi termeni în care Walt Disney concepe *Fantasia* pe temele din Simfonia nr. 6 de Beethoven.

Într-un cu totul alt fel procedează Béla Bartók în chiar primul volum (din cele şase) din ciclul *Mikrokozmosz* pentru pian alcătuit din 153 de *progressive piano pieces*. Spre deosebire de Şostakovici, care recurge la juxtapuneri „contondente" (adică avangardiste) în plan melodic, armonic şi tonal, celălalt recurge, pentru început, la *unison*: primele şase piese din primul volum sunt „Şase melodii la unison". Este o expunere caracteristică pentru copii, care nu cunosc organizarea *polifonică*, în linii melodice diferite, probabil şi din considerente legate de timbrul comun al vocilor, atât la băieţi, cât şi la fete. Mai mult, conştiinţa muzicală a unui copil fiind *oligocordică*, aceasta este una *netemperată* (în 12 semitonuri), adică este una *modală*, o formă primară, naturală, de organizare sonoră. Or, compozitorul îşi şi concepe piesele ca fiind exclusiv *modale*. Primul şi al doilea volum (66 de piese) din *Mikrokozmosz* este compus pentru Peter, fiul lui Bartók, aşa cum şi Bach compune *Caietul Annei Magdalena Bach* (o altă capodoperă „infantilă") pentru a doua sa soţie, cu scopul de a o familiariza cu clavecinul. Aşa procedează şi George Enescu prin *Impresii din copilărie*, op. 28 pentru vioară şi pian. Şi poate tot ca o amintire din copilărie funcţionează şi celebra piesă *Solfeggietto* pentru clavecin de C. Ph. E. Bach, fiul lui Johann Sebastian, dată fiind durata de doar 1:16.

Tot ca muzică scrisă *pentru* şi *despre* copii sunt concepute şi ciclul *Kinderszenen* („Scene din copilărie"), op. 15, şi *Album für die Jugend* („Album pentru tineret"), op. 68, de Robert Schumann. Aşa cum era de aşteptat, minutajele rareori depăşesc 3:00. Chiar prima piesă a ciclului *Kinderszenen* are o lungime de doar 1:50, iar şlagărul – piesa *Träumerei* – de abia dacă ajunge la 2:28.

Urmează Piotr I. Ceaikovski cu al său *Album pentru copii*, op. 39, cu prima piesă, *Rugăciunea de dimineaţă*, având exact 1:00, a doua 0:50, a treia 1:12, urmând cronometraje precum 0:39 (a patra), 0:50 (a cincea), 0:35 (a şasea). De abia *Păşuşa bolnavă* (a şaptea) are 2:56, iar *Înmormântarea păpuşii* (a opta) 2:00. Mai apoi urmează, din nou, piese de 1:16 (a noua), 0:42 (a zecea), 1:06 (a unsprezecea) ş.a.m.d.

Claude Debussy nu rămâne nici el în urmă prin ciclul format din şase piese intitulat *Chidren's Corner*, pe care îl dedică, la fel ca Bartók, copilului său

Scanned with OKEN Scanner

Chou-Chou (fiica pe nume Claude-Emma), parcă anticipând concepţia lui Şostakovici. Şi aici cu un indiscutabil şlagăr precum piesa *Golliwogg's Cakewalk* (nr. 6). Şi, din nou, cu aceleaşi cronometraje fluctuând în jurul aceloraşi 3:00.

Am uitat complet de Ludwig van Beethoven cu ciclurile lui de Bagatele (adică *Trivialităţi*), deloc dedicate copiilor, deşi concepute ca *piese scurte în stil transparent*: op. 33 (1803), op. 119 (1821-22) şi op. 126 (1825). Iată, adică, un *Mikrokozmosz* beethovenian. Bineînţeles, nici aici nu s-a putut fără un şlagăr: hitul mondial *Für Elise* a fost găsit abia după moartea compozitorului într-un dosar cu inscripţia *Bagatele*. Aceleaşi cronometraje „blocate" în jurul barierei de 3:00. Atitudinea e însă diferită, pentru Beethoven *simplitatea* şi *scurtimea* ţin de domeniul *trivialului*.

Compoziţii serioase, adică mature însă la fel de scurte, sunt şi cele din ciclul de (24 din 27) Preludii op. 28 de Frédéric Chopin, cu minutaje începând sub un minut şi rareori depăşind două minute. Iar asta fără a mai pomeni cele *Douăsprezece mici preludii* (ulterior chiar 18) de J. S. Bach. Urmează două caiete de Preludii (12+12=24) de Claude Debussy, aici fiind vorba deja despre gândirea muzicală de tip *simbolist* şi în orice caz de o organizare sonoră elitist-avangardistă.

Făcând încă un pas, ajungem în domeniul *muzicii cu program*. Muzica este compusă în funcţie de sugestia titlului. Iar aici avem atât ciclul *Carnaval* op. 9 de Robert Schumann, cât şi ciclul *Tablourile dintr-o expoziţie* de Modest P. Musorgski, dar şi *Carnavalul animalelor* de Camille Saint-Saëns.

Revenind la genul *miniaturii vocale*, trebuie amintit ciclul *Dichterliebe* („Dragostea poetului") de Robert Schumann, cu 16 capodopere şi niciuna peste cronometrajul de 3:00.

Bravadă, frondă şi aforistică esenţializată. Pentru primele două cuvinte, cel mai potrivit nume este Erik Satie cu cele şase *Gnossiennes*, cu o durată totală de 14:30. Şi aceleaşi limite de 3:00. Însă se poate şi mai scurt. Urmează ciclul *Sports et Divertissements*: 21 de miniaturi cu un cronometraj total încă şi mai mic, de doar 11:45.

După *fronda* lui Cage cu a lui „performance" intitulat *4'33"*, vine Ligeti cu *Musica ricercata*. Chiar prima piesă (din cele 11) are doar o singură notă, *La*, ce-i drept din registre diferite, expusă în diverse intervale şi ritmuri. La fel cum face şi Elliott Carter cu Studiul nr. 7 din ciclul *Opt studii şi o fantezie*, conceput dintr-o singură notă Sol. La fel, minimalistul Terry Riley spune şi el totul într-o singură notă în compoziţia *In C*, adică *În Do*.

Or, la antipod se situează Anton Webern, elevul lui Schönberg. Spre deosebire de simfonia *Turangalîla* de Olivier Messiaen, cu un cronometraj 1:20:26, Simfonia op. 21, în doar două părţi, a lui Webern durează doar 9:17, Concertul op. 24, doar 5:56, iar op. 11, nr. 2, pentru violoncel şi pian, doar 0:30. Iar întreaga sa operă, spre deosebire de durata de o săptămână a tuturor lucrărilor lui Ceaikovski, durează doar 3:00:00.

Însă cei de la Napalm Death pun capac tuturor cu piesa intitulată *You Suffer* (de pe albumul *Scum*), care are o durată de puţin peste o secundă: 0:01:31. *No comments*.

Scanned with OKEN Scanner

Barajul percepției ca baraj cultural? Oare să existe într-adevăr asemenea constrângeri? O primă ipoteză o întrupează Arnold Schönberg, care suferea de *triskaidekaphobia*, adică frica de numărul 13, cu toate că s-a născut pe 13 septembrie (1874) și a murit pe 13 iulie (1951). Altă superstiție a fost legată de cifra nouă, mai precis *blestemul cifrei nouă*, care se trage de la cele nouă simfonii de Beethoven: compui nouă simfonii și mori. Așa cum a murit Schubert după ce a răcit la înmormântarea lui Beethoven. Superstiția a fost cultivată de Gustav Mahler, care, după Simfonia nr. 8, nu o mai compune și pe a noua, ci *Das Lied von der Erde* („Cântecul Pământului"), o simfonie deghizată într-un ciclu de lieduri. Însă după ce chiar compune Simfonia nr. 9, moare cu a zecea neterminată. Or, nouă simfonii au compus și Schubert, și Bruckner, și Dvořák, și Vaughan Williams, și Glazunov, și Rautavaara, și Schnittke, și, parcă, nu au pățit nimic. Iar în 2012, Philip Glass conchide: „Everyone is afraid to do a ninth. It is a jinx that people think about."

Și atunci... să fie cronometrajul de aproximativ 3:00 o următoare superstiție, sau o autentică referință introdusă printr-un fler intuitiv de Chuck Berry, Elvis Presley și The Beatles? Deoarece un videoclip rareori durează peste 180". Sau, poate, este chiar o referință psihologică, așa cum o demonstrează și compozitorii serioși, adică cei clasici?

Deoarece, în prezent, legea (comercială a) receptării (infantile) este implacabilă:

> Muzica pop, cunoscută pentru ale sale *refrene atrăgătoare* și pentru *melodiile contagioase*, gravitează adesea spre melodii *mai scurte*. Concentrându-se pe *atractivitatea comercială* și pe difuzarea la radio, melodiile pop durează de obicei între *două* și *trei minute și jumătate*. Melodiile de două minute permit un impact maxim, *captivând* ascultătorii cu *refrene instantaneu plăcute* și în egală măsură *memorizabile*.[4]

E vorba, se pare, despre o lege universală a receptării, dar și a manipulării, așa cum e cazul oricărui gen artistic.

P.S. Pentru cei curioși, iată o mică listă cu cele mai scurte compoziții ale muzicii clasice: https://app.idagio.com/playlists/the-shortest-pieces-of-all-time. De asemenea, și aici: https://open.spotify.com/album/32F8bE6BcEzLMnwwZHA0N6.

P.P.S. Și cum am putut uita de celebrele *American Songbooks*? Despre ce este vorba? Nimic mai mult decât o analogie a *liedului* romantic german, însă și un tezaur

4. Traducerea aparține autorului. În original: „Pop music, known for its *catchy hooks* and *infectious melodies*, often gravitates toward *shorter* song lengths. With a focus on *commercial appeal* and radio play, pop songs typically range from *two* to *three and a half* minutes. 2-minute songs allow for maximum impact, *captivating* listeners with *instantly gratifying hooks* and *memorable choruses*." Martin Hillman, „The Melodic Measure: Unraveling the Ideal Length of a Song", https://blacktidemusic.com/blog/average-song-length.

Scanned with OKEN Scanner

muzical american al secolului al XX-lea, care cuprinde un şir destul de lung de compozitori care au produs *melodii nemuritoare*. Acestea au funcţionat ca sursă repertorială şi pentru Frank Sinatra, şi pentru Nat „King" Cole, şi pentru Judy Garland, şi pentru Dean Martin, şi pentru Ella Fitzgerald, şi pentru mulţi, mulţi alţii. Dar şi pentru industriile muzicii de film (*Singing in the Rain* din 1952 şi *The Sound of Music* din 1959), ori pentru industria înregistrării pe disc, pentru transmisiuni radio sau pentru muzicalurile de pe Broadway, servind ca standarde pentru muzicienii de jazz.

Cele mai cunoscute nume au fost, evident, George şi Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, Oscar Hammerstein şi Richard Rodgers. Însă au mai fost şi Harold Arlen, Harry Warren, Joseph Kosma (*Autumn Leaves*), Ray Henderson şi, nu în ultimul rând, Duke Ellington (cu peste o mie de titluri), ori Johnny Mercer, Bart Howard, Hoagy Carmichael, Jerry Herman, Frederick Loewe (*I Could Have Danced All Night* din musicalul *My Fair Lady*) şi mulţi, mulţi, mulţi alţii. Cu cât s-ar lungi oare lista prin includerea numelor de textieri?

O adevărată eroină culturală a Statelor Unite a fost cântăreaţa Ella Fitzgerald care are în dreptul numelui său o listă impresionantă de *songbooks* înregistrate: (1) *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book* (1956, cu Buddy Bregman); (2) *...the Rodgers and Hart Song Book* (1956, cu Buddy Bregman); (3) *...the Duke Ellington Song Book* (1957, cu Duke Ellington şi Billy Strayhorn); (4) *...the Irving Berlin Song Book* (1958, cu Paul Weston); (5) *...the George and Ira Gershwin Song Book* (1959, cu Nelson Riddle); (6) *...the Harold Arlen Song Book* (1961, cu Billy May); (7) *...the Jerome Kern Song Book* (1963, cu Nelson Riddle); (8) *...the Johnny Mercer Song Book* (1964, cu Nelson Riddle); şi, nu în ultimul rând, *...the Antonio Carlos Jobim Song Book* (1981, cu Erich Bulling). Confirmând valoarea interpretării, Ira Gershwin punctează: „I never knew how good our songs were until I heard Ella Fitzgerald sing them."

În lista de mai sus sunt doar *songbooks* acompaniate de orchestre: Însă mai există şi *songbooks* camerale, doar cu acompaniament de pian şi contrabas, precum *Ella Sings Gershwin* (cu pianistul Ellis Larkins, 1950), cu Paul Smith (1956), sau *Ella and Oscar* (cu Oscar Peterson, 1975).

Titlul cumulativ *Great American Songbook* este o sintagmă prin care trebuie înţeleasă, în egală măsură, o întreagă cultură a *song*-ului, precum cultura americană a autoturismului, a alimentaţiei *fast-food*, a cinematografiei din Statele Unite, fără egal pe mapamond. Cu alte cuvinte, un subdomeniu al propagandei americane care a avut şi are în continuare ca sarcină principală exportul modelului *american way of life*. În trecutul nu prea îndepărtat, a fost folosit şi ca un instrument cultural extrem de eficient în timpul Războiului Rece. În opoziţie cu producţia ideologic-patriotică a regimurilor totalitare – mobilizatoare, uniformizantă şi agresiv-ameninţătoare –, *forţa blândă* a *song*-ului american răspândind iubire şi pasiune tinerească, fericire, satisfacţie, imagini ale unei vieţi confortabile, cu griji şi trăiri în orice caz individual-subiective, a funcţionat prin apelul la *individ*, nu la *masele* care, după prăbuşirea URSS-ului, descopereau în cultura muzicală

Scanned with OKEN Scanner

americană de import bucuria și deliciile unor plăceri și trăiri simple, deloc angajate politic și fără responsabilități în fața unei patrii-mamă neiertătoare.

Iar *Great American Songbook*, ca valoare culturală națională, este în prezent instituționalizată ca *The Great American Songbook Foundation*, pentru care GAS

> este canonul celor mai importante și influente cântece populare americane și standarde de jazz de la începutul secolului al XX-lea, care au rezistat testului timpului de-a lungul existenței și moștenirii lor [...] care au fost create pentru teatrul de pe Broadway, teatrul muzical și filmele muzicale de la Hollywood.[5]

Adică nu doar o fundație, ci o adevărată „corporație" culturală.

Dat fiind genul *song* („cântec"), limitele celor trei minute și-au spus și aici cuvântul. Cu atât mai mult cu cât, spre deosebire de *liedul* romantic german – o artă academică elitistă –, ceea ce a interpretat Ella Fitzgerald a fost cu adevărat tezaurul națiunii americane, adică o veritabilă „artă înaltă" a culturii maselor. Nu era vorba despre evoluții improvizatorice, ci despre simple cântece, cu valoare de capodoperă atât în plan compozițional, cât și interpretativ. Ella Fitzgerald a interpretat *cântece* care au devenit *hituri*, pătrunzând astfel atât în *bibliotecile de epocă*, cât și în *imaginația* și *gustul* publicului, în calitate de referințe valorice intens popularizate prin toate mijloacele de mediere propagandistică. Existând prea puține diferențe față de tradiția liedului romantic german, cel puțin în privința apelului la psihoafectivitate – și poate mai multe în planul intonațiilor, al ritmurilor și al armonizării sau al orchestrației –, aceste autentice *miniaturi* vocale s-au constituit într-o adevărată *clasicitate* a muzicii americane culte. Acest lucru s-a petrecut în paralel cu emergența a noi și noi curente descendente din tradiția muzicii afro-americane: blues și rhythm-and-blues (Little Richard și James Brown) sau rock-and-roll (Elvis Presley).

Acest „blestem" al celor trei minute apare ca atare doar privit din direcția culturii academice, deși, în realitate, poate fi înțeles ca revelarea și fixarea ca normă în muzica maselor a unor limite organice, naturale, ale percepției, ale receptării și ale imaginării, formulate și articulate prin impulsuri de informații esențializate, având ca scop asimilarea completă, fără resturi și fără nevoia unor obositoare și nesfârșite reaudieri. Dimpotrivă, și spre deosebire de repertoriul clasic sau romantic obligatoriu de asimilat la liceele și conservatoarele de muzică, tocmai această esențialitate a *song*-ului stârnește pofta unei *repetate reveniri* la aceste veritabile capodopere.

---

5. Traducerea aparține autorului. În original: „is the canon of the most important and influential American popular songs and jazz standards from the early 20th century that have stood the test of time in their life and legacy [...] that were created for Broadway theatre, musical theatre, and Hollywood musical film." „What is the Songbook?", https://thesongbook.org/about/what-is-the-songbook.

Scanned with OKEN Scanner

Are you afraid of Boulez? sau, poate, *Voulez-vous coucher avec moi... ce soir?*

Introducere. Evident, m-am inspirat din titlul *Who's Afraid of Virginia Woolf* (piesă de Edward Albee, 1962), deşi numele din titlu trimite la *Big Bad Wolf*, spaima şi oroarea celor trei purceluşi. Pentru domeniul muzicii s-ar potrivi mai bine numele marelui, genialului, celebrului şi deja de multă vreme clasicului avangardist experimentalist, dirijorul şi compozitorul francez Pierre Boulez. Anume omul care a spus că *cine nu recurge la tehnica serială este INUTIL*. Exact aşa. Cu majuscule.

Niciodată nu am subapreciat publicul care frecventează concerte; publicul ascultător activ de muzică. Iar asta în pofida faptului că gusturile comunitare – *I Like Chopin* (formaţia Gazebo, 1994) sau *Do You Like Brahms?* (serial sud-coreean, 2020) – au rămas blocate undeva între Vivaldi şi Rahmaninov. Deoarece sunt totuşi de luat în calcul consistenţa repertorială copleşitoare a barocului, *figaromania* secolului al XVIII-lea ori *beethovenocentrismul* întregului secol al XIX-lea şi în egală măsură *mania operei italiene*, care durează deja de mai bine de două veacuri (începând din secolul al XVIII-lea şi până în prezent), *wagneromania* ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea, reluată cu fidelitate de nazişti, împreună cu mania *debussismului*, deja concomitentă cu emergenţa maniei *atonale de* la începutul secolului al XX-lea.

Inclusiv până la Debussy, Stravinski şi Prokofiev încă mai merge, însă *dodecafonia* lui Schönberg şi *bruitismul* lui Russolo şi Varèse îşi pierd publicul chiar din primele decenii ale secolului al XX-lea. Şi chiar şi cu publicul care s-a refugiat în pretinsa lui indiferenţă faţă de savantele experimente cu limbaje noi şi forme muzicale, mania *avangardismului modernist*, ultima zvâcnire, se extinde galopant şi pandemic. Aceasta culminează în anii '50-'60 printr-un cataclism cultural permanentizat de ambele părţi ale Atlanticului, concomitent cu încleştarea politic-diplomatică a Războiului Rece dintre democraţiile euro-americane şi URSS-ul stalinist-hruşciovist. Rămâne mai apoi doar „torsul" repetitiv şi minimalist al lui Steve Reich şi Philip Glass, urmate de tăcerea şi liniştea lui John Cage. *Game over.*

Să fi mers avangardiştii prea departe? Să fie oare publicul chiar atât de încuiat, încât să nu fi înţeles *calculul probabilistic* al lui Xenakis, *fonetica acustică* a lui Bernard Parmegiani (*De natura sonorum*, 1975), *clusterele* lui Elliott Carter, experimentele lui Morton Subotnick (*Silver Apples of the Moon*, 1967) sau sonoristica lui Serocki? Şi atunci, cine, de fapt, s-a rătăcit? Şi de ce ar fi oare publicul atât

Scanned with OKEN Scanner

de reticent la *grafismul* lui Morton Feldman, la *teatrul instrumental* al lui Mauricio Kagel şi la *muzica concretă* a lui Pierre Schaeffer? Şi totuşi, foarte tolerant la *Gnosienele* şi *Gimnopediile* lui Satie şi la *Lux Aeterna* lui Ligeti. Divorţul radical al publicului de *manipulaţiile* şi savante, şi sonore este evident. Cu alte cuvinte, pentru marele public iubitor şi de baroc, şi de clasicism, şi de romantism, avangardismul experimentalist a fost şi rămâne *invizibil* şi, implicit, *insesizabil.* Deoarece în multe privinţe, înainte-mergătorii evită *concertarea,* deoarece, în tot atât de multe privinţe, muzica avangardiştilor nu este destinată publicului şi astfel audierii. Deoarece este vorba despre sonorizarea unor scheme grafice şi a unor formule matematice.

În acelaşi timp, receptarea muzicii avangardiste reclamă cu insistenţă o energie a atenţiei şi a participării auditive inimaginabil mai mare decât, spre exemplu, *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart (plăcere ludică şi confortabilă) sau *Schön Rosmarin* (bravură şi eleganţă) şi *Liebesleid* (suferinţă din iubire) de Fritz Kreisler. De neînţeles totuşi rămâne *de ce*? De ce s-au întâmplat toate acestea? Şi de ce, până nu demult, adică până la instaurarea postmodernităţii, am existat într-o cultură muzicală fragmentată? Un răspuns, cred, ar putea fi obţinut doar prin recursul la *unitatea* şi *opoziţia contrariilor*, la *trecerea cantităţii* în *calitate* şi la *negarea negaţiei*. Pe scurt, în cele mai fidele precepte ale dialecticii lui Hegel. Adică prin logica silogismului *teză-antiteză-sinteză.*

Teza. În cel mai simplu mod, înţelegerea poate fi realizată printr-o simplă concatenare genealogică. Adică prin moştenirea şi continuitatea de aliniere cu primele două modernisme muzicale: Schönberg îl moşteneşte pe Wagner (un evreu şi un german), asistat de Hauer şi Debussy (un german şi un francez), dar şi de elevii săi, Berg şi Webern (un evreu şi un german). După şcoala clasică vieneză (Haydn, Mozart, Beethoven), iată că o nouă şcoală vieneză (Schönberg, Berg şi Webern) devine la rândul ei, chiar şi indirect şi neostentativ, un blazon pentru şcoala de la Darmstadt (Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono şi Karlheinz Stockhausen).

Şi tot astfel, ultimul modernism avangardist se naşte din moştenirea lui Webern (ucis de un bucătar american), iar din serialismul pointilist se naşte serialismul integral ca o nouă paradigmă şi, totodată, ca o nouă dogmă: o genealogie graduală, desfăşurându-se pas cu pas, uşor deductibilă, într-o înaintare rectilinie, ca mecanica cerească newtoniană, ca teoria iluministă a progresului sau ca evoluţia graduală a lui Darwin. În subsidiar, toate aceste teorii despre o ordine (planetară) stabilă, despre o înaintare sigură şi neabătută către un viitor mai confortabil decât prezentul sau în orice caz decât trecutul – adică o evadare din întunericul Evului Mediu, din războaie, ciumă şi obscurantism clerical –, precum şi despre o evoluţie către vârful garantat al lanţului trofic (omul ca stăpân al naturii) conţin, în fond, un mesaj liniştitor. Un mesaj de anesteziere a nevrozei colective milenariste, a fricii de asteroizi şi de potopuri. În acelaşi timp,

Scanned with OKEN Scanner

e unul de expulzare a ideii că realitatea este un spaţiu periculos. Toate acestea sunt însă un fals, un eufemism cu calităţi tonifiante al unui *cântec de leagăn* pentru întreaga omenire; unul formulat însă cu mult ornament ştiinţific.

Antiteza. Genealogia merită (şi trebuie) deconstruită şi afirmată drept una convenţională şi, într-adevăr, drept un eufemism. O genealogie a simplei consecuţii cronologice care nu comunică în fapt nimic şi nu obligă la nimic. Lucrurile trebuiau, chipurile, să evolueze tocmai aşa, gradual şi măsurat, cuminte şi clar, ca succesiunea capitolelor dintr-un volum vetust de istoria muzicii. În realitate însă, ultimul modernism avangardist nu moşteneşte ca atare nimic. E vorba aici despre o atitudine radical *tabula rasistă*, însă una aplicată *tabularasiştilor* înşişi din prima generaţie. Cum altfel? După revoluţia atonală a lui Schönberg şi prelegerile lui Webern despre *Calea spre muzica nouă*, urmează dialogul epistolar a lui Boulez şi Cage. Un dialog tot despre ceea ce urmează, adică despre ceva atât de important încât să fie mult mai necesar decât elogierea antecesorilor sau măcar decât o luare în seamă a trecutului.

Nu este nimic de moştenit, ci mai degrabă este foarte mult de inventat, de mers înainte şi de dus mai departe, anume dincolo de orice (re)memorare *pleonastică* a originii. O confirmă şi titlul-slogan „Schönberg a murit", după cum o afirmă în 1952 chiar Boulez în textul său de referinţă. Este constatarea unei realităţi (cu totul) noi şi astfel (cu totul) diferite de tot ceea ce fusese înainte. Şi asta deoarece serialismul integral nu se naşte din pointilismul lui Webern, închis în spatele constatării de mai sus a lui Boulez, ci din teoriile lui Messiaen şi din dorinţa lui Boulez de a deveni etnomuzicolog. Messiaen relevă *totalitatea*, pe când pentru Boulez serialismul este o încununare a eterofoniei. Iar modernismul avangardist nu este o expresie a *mensuralităţii* şi *docilităţii* britanice (Newton şi Darwin), una validată ca valoare explicit genealogică prin tradiţie şi cu origini în cutumele şi ritualurile sociale standardizate ale unei existenţe ordonate.

Modernismul avangardist este o expresie a *catastrofismului*, care la începutul secolului al XX-lea era cauzat de *atomizarea* socială, provocată, la rândul ei, de *industrializarea* şi *maşinizarea* galopantă, de *animalitatea* lui Darwin şi de *instinctualitatea* lui Freud şi inclusiv de *urgia proletară* a lui Marx. După două războaie mondiale, adică după două *catastrofe globale* abătute în special asupra Europei, după două „ciume" – cea nazistă şi cea stalinistă –, cele mai bune referinţe şi cea mai bună expertiză ar fi putut-o oferi nu doar Georges Cuvier din secolul al XIX-lea, ci şi Immanuel Velikovsky în secolul al XX-lea. Universul nu este un loc stabil. Pământul nu este un loc sigur. Iar oamenii nu sunt îngeri. Nu mai erau văluri de înlăturat. Adevărul se arătase în autentica lui cruzime. De ce ar fi muzica altfel?

Sinteza. De ce avangardismul muzical nu a moştenit nimic? Deoarece, începând cu Messiaen (prizonier în lagăr de concentrare), Bartók („trădător", transfug şi apatrid), Schönberg şi Hindemith (transfugi), Şostakovici (un com-

Scanned with OKEN Scanner

pozitor-ostatic hărțuit de regimul stalinist,) și până la Ligeti (transfug și apatrid) și Xenakis (luptător pe străzile Atenei și în Rezistența franceză), moștenirea reală a ultimei avangarde muzicale a fost *trauma*.

Trauma războiului, a dislocării și a anihilării imaginare și respectiv a emigrării fizice, a pierderii mediului propriu sub bombardamentele naziștilor și ale aliaților, a pierderii de oameni și de legături afective, adică o pierdere a propriei lumi. Toate acestea sunt sinonime cu pierderea identității. Adică cu o stare permanentizată de șoc: valoare determinantă a muzicii ultimului avangardism modernist. În comparație cu *futurismul* și *tabularasismul* primilor avangardiști de la începutul secolului al XX-lea – Marinetti, Maiakovski, Rodchenko, Tatlin, Tzara și Malevici –, exclusivitatea viitorului a însemnat pentru Ligeti, spre exemplu, *uitarea răului*. Or, pentru fiecare dintre cele trei generații de compozitori moderniști avangardiști, trecutul nu era același, ci erau trei trecuturi diferite.

Unul era trecutul romantic-postromantic pentru Schönberg: un tabularasism pur antagonist-conceptual anti- și postwagnerian. Un altul, al doilea, era, pentru Alban Berg și Béla Bartók, *absurdul kafkian*, *cazoneria austro-ungară* și *psihopatologia freudiană*, ca defulare aproape necontrolată după ororile Primului Război Mondial în urma căruia Imperiul Habsburgic, alături de alte trei imperii, a dispărut. În timp ce pentru Ligeti, trecutul nu a fost unul *anacronic* și *vetust* (ca cel al lui Schönberg) și nici *defulator* (ca la Hemingway din *Siesta*), ci unul *morbid*. Un astfel de trecut nu ar mai fi putut servi în niciun fel ca referință (așa cum a fost Beethoven pentru Brahms, Mozart pentru Ceaikovski sau concepția *neoclasică* pentru Debussy, Ravel, Prokofiev, Stravinski, Richard Strauss și Ottorino Respighi).

Oare nu afirmă Adorno că după Auschwitz (acolo unde a fost gazată întreaga familie a lui Ligeti, doar mama reușind să supraviețuiască) nu mai este posibilă poezia? Și că nici nu a fost vreodată posibilă. Oare nu a compus Messiaen escatologicul *Quatuor pour la fin du temps* chiar într-un lagăr de concentrare nazist? Este vorba despre o altă lume. Una în care e normal să existe *rușinea* față de clasicitatea mult prea *pudică*, iar *sublimul* romantic să fie substituit (nu moștenit) prin *sublimul psihotic* al *traumei* și al șocului, ambele secondate de convieţuirea cu verosimilitatea *apocalipsei nucleare*, adică a *sublimului tehnologic postuman*. Astfel, și doar astfel, poate fi definită normalitatea consensuală, deci și referențială, a imaginarului și a conștiinței artistic-muzicale.

Radicalismul conceptual al primilor avangardiști este substituit de radicalismul exclusiv și absolut al celor din urmă. Împinsă până la o asemenea intensitate deja *paroxistică*, gândirea și receptarea muzicii nu mai sunt în stare să-și asume trecutul decât ca fiind slab, anacronic, muzeal, depășit și explicit inutil. În spațiul *traumei*, al șocului, al *paroxismului* și al *rușinii* (spaniole) pentru un trecut atât de „infantil" nu există nicio considerație, nici *istorie* și astfel nici *memorie*. Doar o *actualitate* care își este sieși *viitor*. Unul în care nimeni nu poate

Scanned with OKEN Scanner

avea nici cel mai mic habar despre cum ar putea să stea lucrurile şi în care totul se prezintă în termeni de *noutate absolută*. Pentru avangardişti, înapoi înseamnă înspre *viitor*. Temporalitatea referenţială este una *răsturnată*.

Compozitorii moderniști sunt expulzaţi în *afara* poeziei şi a artei. Nu este nimic *poetic* în *Anaklasis* de Penderecki. Ei îşi găsesc locul potrivit în *afara* lumii şi produc imagini ale unei realităţi *extramundane*. Muzica lor este rezultanta amprentării emoţionale şi, în general, atitudinale dobândite astfel. Partea întâi a Simfoniei op. 21 de Webern nu este oare o genială premoniţiei a acestei lumi *pre-* sau chiar *post*-umane, o *Sterne Musik* („muzica stelelor") sau *punktuelle Musik* („muzică pointilistă"), compusă din sonorităţi disparate, plutind imponderabil în vidul unor pauze tot mai dese şi tot mai lungi? Astfel, moştenitorul direct a lui Webern este chiar Cage cu a sa *4'33"*, deşi nu doar în două, ci chiar în trei părţi.

Aşa cum o face Messiaen în *Modes de valeurs et d'intensités* şi Boulez în *Structures*. O situare care, logic, anulează posibilitatea oricărei analogii şi a referenţialităţii ca atare, producând o *anulare* a trecutului, precum şi o *suspendare* a prezentului. Ambele îşi pierd valoarea şi concomitent orice conţinut. Tocmai acest sublim apoteotic al *expulzării* într-o *temporalitate nulă* (adică aruncată într-o continuă *pauză a liniştii*) e expus de Cage în *4'33"*. Unul epurat, evident, de sonoritatea însăşi. Şi nu este vorba despre a asculta *liniştea* sau *zgomotul ambiental* sincron cu o interpretare mimată, ci, aşa cum a afirmat-o un cunoscător, despre durata banală de timp necesară fierberii unui ou. Nimic din progresismul iluminist, ci o nouă formă a inovatorismului postnuclear şi, de presupus, chiar postapocaliptic. Fără niciun Ioan Gură de Aur. Deoarece viitorul biblic al Apocalipsei îşi găseşte astfel o referinţă exclusivă mai degrabă în *Little Boy* (Hiroshima) şi *Fat Man* (Nagasaki), iar nu în mânia pedepsitoare a unui dumnezeu ebraic. Or, dacă *Erwartung* (Schönberg), *Castelul lui Barbă-Albastră* (Bartók), *Wozzeck* şi *Lulu* (Berg) trimiteau la subteranele iraţionalităţii instinctuale ale lui Freud, pentru realitatea atomică a lui Oppenheimer nu existau alte analogii decât compoziţii muzicale în calitate de *deformări sonore*. Publicul nu mai avea, pur şi simplu, cum să simtă altceva decât o stare între nevro- şi psihopatie clinică şi în egală măsură cronică.

Mai rău. Spre deosebire de cele 555 de sonate pentru clavecin ale lui Domenico Scarlatti – toate compoziţii unice, însă toate sonate ca formă şi gen –, fiecare compoziţie postatomică era gândită ca *unicat* conceptual absolut. Explicit şi exclusiv *unicat*: şi tehnica, şi expresia, şi forma, şi componenţa interpretativă, şi „stilul" (o referinţă deja perimată, adică una ficţională). Până la urmă, se ajunsese la concepţia de *gaură neagră*, în care, într-o singură compoziţie muzicală, erau „înghiţite" şi coabitau mai multe – tot mai multe – stiluri decontextualizate. Şi la Şostakovici, şi la Ligeti, şi la Pärt, şi la Boulez, şi la Berio, şi la Schnittke. Mai ales la Schnittke, autorul concepţiei *polistilistice*. În *Hymnen*, de Stockhau-

Scanned with OKEN Scanner

sen, într-o singură lucrare sunt absorbite şi *Internaţionala*, şi *La Marseillaise*, şi *Deutschlandlied*, şi imnuri ale ţărilor africane, şi imnul URSS, şi *Horst-Wessel-Lied* al naziştilor, şi *Star-Spangled Banner* al americanilor, şi altele.

Deloc paradoxal, tocmai aceste cuvânte – *traumă* şi şoc – explică nevoia de afirmare a noutăţii inovatoare de parcă nu ar fi existat niciun trecut. Şi mai rău, inovatorismul îşi găseşte cauzalitatea şi referenţialitatea într-o *umbră* jungiană, una terifiantă, a cărei uitare sau nevoie de dislocare stârneşte şi mai puternic fantasma deziderativă a inovatorismului în calitatea ei de *nevroză* (sau *psihoză*?) *creativă* şi astfel *artistică*. Este vorba fie despre un inovatorism al *insensibilităţii inginereşti a sonorităţii organizate* din *Poème électronique* de Varèse, fie despre o *imaginaţie de roţi dinţate*, ca în Sonata nr. 2 pentru pian de Boulez. Emoţia e substituită de calcul, de experiment şi, mai ales, de „scrâşnet" ca o consecinţă sonoră.

Dintr-o *carte*, partitura devine un *desen tehnic* „neoprimitivist", „fauvist" sau „neoinfantil", ca în *Projection* de Morton Feldman. O muzică a *epurării*. Treptat, ca un melc obosit, toate alunecă înspre un *glitch* generalizat, adică spre o eroare permanentizată. Este o traumă a *ororii* exprimată şi în *Supravieţuitorul din Varşovia* (Schönberg), şi în Simfonia nr. 8, a *Stalingradului* (Şostakovici), şi în Cvartetul nr. 6 (Bartók), şi în *Threni* (Penderecki), dar şi, până la urmă, în *Grand Macabre* (Ligeti) cu al său *Nekrotzar*. Avântul inovatorist, amplificat prin altoirea pe trunchiul ideologic şi politic al Războiului Rece, îşi găseşte următoarea cauză nu atât în moştenirea lui Anton Webern (colaborator al regimului nazist), cât mai degrabă în *Entartete Kunst und Musik* („cultura şi muzica degenerată"), umilirea supremă a identităţii avangardiste la care aceasta fusese supusă de către nazişti. Iar memoria ruşinoasă a acestei expulzări trebuia să fie compensată printr-un avânt şi mai energic.

De abia minimalismul anilor 1960 încearcă o revenire *mnemonică* din *amnezia* avangardistă provocată de ruşinea faţă de tradiţie şi clasicitate, o *reamintire* aşa cum o face şi Steve Reich, şi Terry Riley, şi La Monte Young, şi Philip Glass; spre deosebire de *gigantismul* lui Xenakis şi Ligeti – un minim de mijloace care face posibilă *audibilitatea* celui mai mic element sonor; spre deosebire de *haotismul aleatoric* al lui Cage – un control sever al desfăşurării structurale; şi spre deosebire de *atonalismul* lui Stockhausen, Penderecki şi Boulez – o revenire la tonalitate, armonie consonantică şi – minune! – la motive şi fraze melodice (drone repetitive).

Revelator este titlul compoziţiei lui Vladimir Martânov, *Машина воспоминаний* („Maşina amintirilor"), parcă gândită cu intenţia de a recupera tot ceea ce avangardismul *amnezic* a reuşit să ignore şi să excludă. Iar din „căsătoria" minimalismului cu orientarea electronică se naşte şi cultura contemporană şi *hip-hopul*, şi *rapul*, şi *E(electronic)D(ance)M(usic)C(ulture)*. Super-DJ-ul van Buuren îl moşteneşte astfel pe van Beethoven, Chemical Brothers îi prelucrează

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia nr. 5, iar Tiësto preia *Für Elise*. Lent, dar sigur, s-a revenit la *neoromantism* (*noua simplitate* a lui Wolfgang Rihm) și la *minimalismul sacru* (Arvo Pärt și Sofia Gubaidullina).

Cu toate acestea... reluând parcă la indigo ideologia *disco* și, implicit, LGBT a anilor 1970, postmodernitatea propune *hibridizarea burlescă* a oricui cu orice deja în termenii *neoanelor electrice virtuale*. Acum nu se mai polemizează frust și agresiv despre destinul gândirii muzicale serioase, ci domnesc suveran și inocent Nicki Minaj cu a sa *Anaconda* și tribalul și provocativul *twerking*, și delicioasa cultură *soft-porno*, pentru care Cristina Aguilera & Co. enunță nu sloganul *Proletari din toate țările uniți-vă*, ci pur și simplu *Voulez-vous coucher avec moi ce soir.* Simplu și clar. Cât se poate de accesibil și empatic. Și atunci? Dacă *Boulez est mort*, cui să-i mai fie frică de nevrozele răsuflate ale unui avangardism experimental deja de multă vreme anacronic? LOL.

Scanned with OKEN Scanner

Cultul cargo, românii și clasicismul muzical european

De ce un asemenea titlu?

Deoarece există culturi *originare* și culturi *tributare*. Și ce legătură ar exista între cultura muzicală românească și clasicitatea muzicală europeană? O întrebare în egală măsură complexă și *periculoasă*, deoarece poate prejudicia unul sau mai multe consensuri privind integritatea conținuturilor unei culturi etnocentrice ca simbol al unicității identitare. O confuzie, la fel ca și confuzia dintre *național* și *etnic*.

Tributar înseamnă de împrumut. Iar în acest caz este vorba despre *cultul cargo*. Exact ca la polinezienii care construiau machete de avioane din crengi, în speranța că prin această magie simpatetică vor readuce avioanele de transport americane care le furnizau conserve și diverse accesorii. O a doua accepție trimite la intenția de *amplificare* (frauduloasă) a propriei valori culturale printr-un împrumut de „accesorii" (însușiri) de la cultura dominantă. O analogie exactă ar fi consumarea creierului sau a inimii inamicului ucis în luptă cu intenția de a-i prelua curajul și abilitățile războinice. Așa cum au procedat insularii din Hawaii cu căpitanul James Cook, gătindu-o și consumându-o la propriu pe Marea Căpetenie Albă.

În plan cultural, *cultul cargo* nu înseamnă altceva decât *replicarea*, să-i spunem *mimetică*, a consensului canonic, adică valoric, dominant, însă nu cu scopul (auto)cunoașterii, ci cu scopul *alinierii* (benevole sau forțate) la un filon evolutiv mai performant, în speranța de a dobândi astfel măcar ceva din aura excelenței și, până la urmă, a unei evidente superiorități pe care o deține referința. Însă există și niște dedesubturi.

Un caz notoriu de practicare a unui *cult cargo* pot fi considerate reformele practicate în Moscovia începutului de secol al XVIII-lea, de către Petru I cel Mare. Este vorba despre o *europenizare forțată* a unei culturi tradiționale în originalitatea ei autonomă, acțiune care, în istoria Rossiei, este văzută ca o *deschidere a unui geam către Europa* (civilizată, cultă, avansată, puternică și autoritară). Deși, în realitate, a fost vorba, invers, despre *deblocarea* Rossiei în fața unei *colonizări* din partea europenilor. Și chiar mai mult, vechea dinastie a Romanovilor ajunge, în cele din urmă, să fie înlăturată de dinastia Holstein-Gottorp, una în totalitate germană, care sfârșește odată cu executarea ultimului „Romanov" de către cekiștii lui Dzerjinski, la ordinul direct al lui Lenin.

Binomul *originar-tributar* poate fi descifrat și în sensul de *colonizator-colonizat*. Așa cum s-a întâmplat, cred, cu toate popoarele aservite în virtutea inferiorității tehnologice: ca într-un Congo belgian, ca într-o Namibia ger-

Scanned with OKEN Scanner

mană, ca în Americile spaniolilor, portughezilor şi anglo-saxonilor. Americile populate de „amer"-„indieni", „indieni" din „Indiile de Vest". Şi America de la Amerigo Vespucci, văr drept cu Simonetta Vespucci (o *Venus* de pe celebrul tablou al lui Sandro Botticelli). Nimeni nu-i identifica pe băştinaşi ca sioux, algonquin, seminol, ojibwe, azteci sau inca. O dublă sabotare: şi indieni, şi americani, nativi cu două identităţi atribuite, niciuna proprie, care habar nu aveau nici de India maharajahilor, nici de Italia lui Vespucci, şi cu atât mai puţin de preafrumoasa Simonetta. Adică *ocupant* şi *ocupat*. *Invadator* şi *invadat*. *Metropolitan* şi *marginal-provincial-colonial*. Este vorba despre *delegare* şi, de fapt, despre *autosabotare*. Dar şi despre *aservire*. Acesta este preţul pe care oricare aderent la *cultul cargo* îl plăteşte, că vrea, că nu vrea. Or, lucrurile stau exact la fel şi în legătură cu *clasicitatea*.

Şi, poate, chiar mai rău. Deoarece *aservirea* şi *autosabotarea* au ca efect *amnezia culturală*, benevolă sau impusă, prin care însă transpare parcă o *ruşinare* de propriul tezaur cultural, lipsind convingerea şi curajul de a-l afirma ca atare, adică în *straie* proprii, şi nu travestit în veşminte împrumutate. Riscul major este cel al *mancurtizării* (uitarea originii şi a identităţii), efect zugrăvit cu lux de amănunte de un scriitor de limbă rusă, însă de origine turcică, pe nume Cinghiz Aitmatov (cu tată kârgâz şi mamă tătăroaică), în romanul *O zi mai lungă decât veacul*. O experienţă *cargo cult* numită URSS, un ultim imperiu colonial continental. La fel funcţionează şi imaginea urbanităţii în conştiinţa unui sătean. Şi cu exact acelaşi sens de înnobilare funcţionează titulatura *Micul Paris*, care în perioada interbelică era considerat a fi capitala României. De parcă ar fi vorba despre îmbunătăţirea calităţii unei rase de animale, a unei specii de plante sau a unor substanţe şi materiale prin procedee fizice sau chimice. Iar Bucureştiul este *mic* în comparaţie cu referinţa care este *mare*, adică Parisul. Iar capitala Franţei nu are nevoie să fie *micul* cuiva, fiindu-şi suficientă ca grandoare, faimă şi excelenţă culturală. Şi cum ar mai putea să fie Bucureştiul fără referinţa sa franceză? Şi de ce anume Parisul, şi nu, spre exemplu, Moscova sau Sankt-Petersburgul, Londra sau New Yorkul? Deoarece prima capitală rusească este fondată de tătari şi ridicată de italieni, la fel cum şi a doua tot de italieni este făurită. Tot aşa şi cu Londiniumul romanilor sau Fortul Amsterdam fondat de olandezi. Cât despre ruşi, a se vedea în continuare.

Despre o genealogie culturală organică

Cu aproximativ patru secole înainte de creştinarea Rusiei kievene (988), cu aproape două veacuri înainte de înscăunarea lui Carol cel Mare (800) şi la doar un secol de la detronarea lui Romulus (476), ultimul împărat roman, papa Grigore cel Mare (540-604) deja înfăptuia (începând din 590) celebra

Scanned with OKEN Scanner

sa reformă a serviciului liturgic, răspândind *cântul roman*, *cântarea* numită ulterior (spre sfârşitul sec. VIII) *gregoriană* (coralul gregorian), în întreaga Europă. Întrerupând genealogia muzicală antică, originea creştină s-a impus drept una *modernă*, (re)impulsionând şi astfel orientând cultura muzicală europeană pe un făgaş diferit. În acest mod, întreaga evoluţie a culturii muzicale europene a fost definită ca o evoluţie neîntreruptă până în prezent.

Începutul muzicii europene: control prin uniformizare. Cuvântul *reformă* ar putea fi un eufemism, deoarece universalitatea tradiţiei *cântului roman* (adică gregorian) a fost impusă printr-o eliminare treptată a cântărilor europene concurente: *cântul galican* (începând cu sec. IX, în teritoriile astăzi franceze), *cântul beneventan* (localitatea Benevento, sudul Italiei), eliminat prin decret papal în 1058, şi *cântul celtic* (teritoriile insulelor britanice, sec. XII), care dispare. Nu supravieţuieşte nici *cântul mozarab* (începând cu Reconquista, sec. VIII-XV, Peninsula Iberică). Supravieţuieşte doar *cântul ambrozian* (Milano, în virtutea autorităţii Sfântului Ambrozie, sec. IV). Astfel este instaurat un standard cultural unic (adică omogen şi universal) pentru toată Europa incipient medievală, construct care continuă până aproape de epoca Renaşterii (1450-1600). Este vorba despre un al doilea început, după cel al Antichităţii, al culturii muzicale europene, care va defini întreaga evoluţie a gândirii şi a practicii muzicale ulterioare: inventarea profesiei de compozitor, inventarea notaţiei muzicale şi a partiturii, inventarea duratelor muzicale şi a contrapunctului, precum şi inventarea întregii ştiinţe a muzicii.

Două culturi europene: cea catolică şi cea protestantă. Într-o opoziţie de continuitate cu tradiţia *muzicii catolice*, la începutul secolului al XVI-lea, fondatorul culturii protestante Martin Luther (1483-1546) iniţiază o tulpină alternativă celei catolice, anume *cântul* (coralul) *luteran*. Acesta hrăneşte întreaga creaţie a lui (1) Johann Sebastian Bach (1685-1750), la rându-i fecundă atât pentru clasicismul vienez, cât şi pentru romantismul muzical. Genealogia este continuată, peste două secole, şi prin Concertul pentru vioară şi orchestră compus de Alban Berg (1885-1935), discipolul lui Arnold Schönberg. Cu dedicaţia „În memoria unui înger" – este vorba despre Manon Gropius, fiica arhitectului Walter Gropius şi a compozitoarei Alma Mahler –, în această lucrare apare *motivul Bach* (adică Si bemol+La+Do+Si), numit şi *Kreutzmotiv* („motivul crucii"), dar şi un coral luteran, *Es ist genug* („Este de ajuns"), folosit de Bach însuşi în cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 60, „O, Eternitate, cuvântul-tunet").

Beethoven ca univers al muzicii europene. În opoziţie cu Pitagora, Boethius, Thomas Browne şi Kepler, cu a lor *muzică a sferelor celeste*, creaţia lui (2) Ludwig van Beethoven însuşi se prezintă ca un *sistem planetar*, în care cele nouă simfonii – ca replici ale celor nouă planete ale Sistemului Solar (incluzând şi planeta-pitic Pluto, în prezent exclusă) – sunt orbitate de concerte instrumentale şi uverturi, de cicluri de cvartete şi triouri, precum şi de cicluri de sonate pentru vioară, violoncel şi pian. Giganţii „gazoşi" ai sistemului beethovenian sunt, evident,

Scanned with OKEN Scanner

simfoniile impare, patru la număr: a treia – *Eroica* (Uranus); a cincea – a *Destinului* (Saturn); a şaptea – a *Dansului* (după cum a numit-o Wagner; Neptun); şi a noua – *Oda bucuriei* (Jupiter). Într-o totală simetrie cu *concepţia corală* a lui Kepler, pentru care, în Sistemul Solar, există *doi başi* (Saturn şi Jupiter), *un tenor* (Marte), *două altiste* (Venus şi Terra) şi *o soprană* (Mercur).

Cele patru critici mozartiene. Într-o opoziţie de empatie faţă de Immanuel Kant apare (3) Wolfgang Amadeus Mozart cu propriile lui *critici*, care însă nu sunt doar trei, ca ale filosofului german, ci patru: *ratio fiendi* sunt cele 41 de simfonii; *ratio cognoscendi* sunt cele 22 de opere; *ratio agendi* sunt 41 de concerte instrumentale; iar *ratio essendi* sunt lucrările camerale (sonate, triouri, cvartete, cvintete ş.a.).

Wagner şi resurecţia mitologicului. Absorbindu-i şi pe Feuerbach, şi pe Schopenhauer, şi pe Nietzsche, (4) Richard Wagner iniţiază tulpina *mitologică*, lansându-se înapoi în trecut, dincolo de creştinătate, direct în păgânismul germanic al *Inelului Nibelungilor.* Or, pe lângă conotaţiile estetice, artistic-muzicale şi culturale, pangermanismul *canonului wagnerian* deţine şi o funcţie *unificatoare*, de reducere la un numitor comun, exact în termenii papei Grigore cel Mare. Dramele muzicale wagneriene sunt, până la urmă, concomitente cu marele proiect politic-administrativ de edificare a celui de al Doilea Reich al cancelarului Otto von Bismarck.

Lansarea secolului avangardist. Şi, până la urmă, îmbrăţişându-i deopotrivă pe Freud (inconştientul şi sexualitatea), pe Darwin (animalitatea) şi pe Marx (atomizarea socială şi lupta de clasă), dar şi pe Dostoievski (abisurile condiţiei umane), (5) Arnold Schönberg iniţiază *modernitatea avangardistă*. Într-o totală asemănare cu Beethoven, care a definit identitatea secolului al XIX-lea romantic, dar şi cu papa Grigore, care a conferit o identitate culturală întregului Ev Mediu, Schönberg generează, la rândul său, *noua cultură atonală* a muzicii.

Pentru Occidentul european, această genealogie este una *organică*, adică *proprie* destinelor istorice, o muzică produsă ca o emulare morfologică fidelă a tuturor mutaţiilor evolutive în planul conştiinţei colective. Este vorba, adică, despre o artă reprezentativă pentru grupul culturilor numite (vest-)europene în cel mai propriu sens al cuvântului. Şi acestea sunt cinci la număr. Mai întâi, *trioul* Italia-Germania-Franţa, însoţit de *duetul* Spania-Anglia. Şi aceasta cu toate că, în Renaştere, spaţiul franco-flamand a funcţionat şi el ca un spaţiu generativ prin cele cinci generaţii de compozitori (de la Dufay până la Orlando Lasso). Şi devine clar că *referenţială* poate să devină şi să fie doar o cultură în egală măsură (auto)generativă şi intens evolutivă, determinând astfel propria întâietate şi *excelenţă*, cel puţin în propriul spaţiu regional. În termeni europeni, atât *autenticitatea* ca semn al *originarului*, cât şi *excelenţa referenţială* ca semn al întâietăţii determină statutul de *cultură dominantă*. În dobândirea propriei clasicităţi – ca ecou aureolat al Antichităţii –, culturile muzicale ale Europei Occidentale deţin, în mod legitim, statutul de înainte-mergători.

Scanned with OKEN Scanner

Referința universală în calitate de măsurătoare valorică. Etimologia termenului este una latină: *classicus* înseamnă *exemplar*, adică *demn de a fi studiat la clasă* în calitate de referință valorică. Formarea gândirii și, în general, a personalității prin exercițiul de emulare a unor valori culturale este cât se poate de binevenită. Așa erau studiate (la clasă) lucrările filosofilor antici. Așa s-a întâmplat și la începutul Renașterii, atunci când pictorii și sculptorii învățau prin copierea modelelor antice (Lysippos, Phidias, Praxiteles, Myron, Kresilas, Scopas, Polykleitos), preluând elemente de compoziție, subiecte și înfățișarea corpului și a caracterului.

Referința termenului trimite la Antichitatea clasică (sec. V î.H.). În această accepție, clasicitatea trimite la *nevoia de frumos*, înțeleasă ca *armonie* a *proporțiilor* care conferă *integritate* întregului, ca *simplitate* controlată a *emoțiilor* și ca *claritate structurală* în raportul *formă-conținut* prin apelul la *receptarea intelectuală*. Pentru întreaga istorie a artei și a gândirii europene, cultura Greciei (și, implicit, a Romei) antice reprezintă, în sens cultural, o *Epocă de aur*. Moștenirea artistico-științifică a Greciei și cea administrativă a Imperiului Roman au stat la baza celor 20 de secole de construcție statală și, implicit, culturală a Occidentului european. Referința la Antichitate a reprezentat o constantă în evoluția imaginarului vest-european în calitate de *regulă*, *normă*, *standard*, *canon* și sursă de *reîncărcare* în planul *gustului pentru frumos*, dar și obiect de *emulare* asumat pe deplin. Într-adevăr, o *emulare* culturală a referinței, însă nu și un *cult cargo*, deoarece, în fiecare nouă perioadă istorică, referințele reale (termenii, discursul, conținuturile) erau de actualitate (spre exemplu, la Shakespeare), Antichitatea rămânând doar ca *prototip imaginar* (și chiar *ficțional*).

Cuvântul *clasic* deține o panoplie de accepții precum *clasă* – în egală măsură *categorie taxonomică* și *evaluativă*, dar și *grup de elevi*. *Classicus* însemna apartenența la *clasa* superioară a cetățenilor romani – *classici*. *Classicus* trimitea și la ceva *exemplar*, în timp ce *clasic* era considerat cineva capabil să creeze ceva extraordinar, devenit obiect de referință valorică (și inclusiv de imitație). Ca exemple istorice pot fi date aici și clasicismul francez (teatral: Corneille și Racine), pictura (Poussin și Lorrain), *opera barocă* (Porpora, Purcell, Rameau, Händel), și clasicismul muzical vienez (Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven), orientarea neoclasică (Brahms, Reger, Ceaikovski, Prokofiev). Iar *clasici* în artă (și în special în muzică) trimite univoc la maeștrii gândirii muzicale occidentale. Este Enescu un *clasic* al muzicii românești? Singurul? (Adică de calibru universal și transistoric.)

În căutarea unor referințe proprii, adică potrivite. Există o Antichitate referențială românească? Împreună cu implicita clasicitate? Nu există. Pe atunci nu erau nici români, și nici România. Existau doar populațiile dacice (Burebista și Decebal) din perioada Imperiului Roman (campaniile lui Traian), cunoscute din scrierile istoricilor romani. Adică populații *barbare*, fără o epocă culturală *de aur*,

Scanned with OKEN Scanner

fără o cultură *scriptică*, care au dispărut astfel în negurile istoriei. Despre muzică nici vorbă. Urmează în valuri succesive sciţii, cumanii, sarmaţii, slavii şi goţii. În perioada Evului Mediu clasic (sec. XII) încep să apară *voievodatele* şi populaţiile de *valahi*. Nici Renaşterea nu intră în calcul, aceasta aparţinând ca *perioadă istorică* şi *culturală* spaţiului vest-european. Până în 1918, într-un paralelism aproape fidel cu Polonia (cinci dezmembrări statale), au loc atât cele trei Uniri – la 1600 (Mihai Viteazul), la 1859 (Mica Unire) şi la 1918 (Marea Unire) –, cât şi anexări teritoriale din partea a trei imperii: cel Habsburgic, cel Rus şi cel Otoman. Deci, nici barocul şi nici clasicismul împreună cu romantismul. Şi, ca atare, nici clasicitate. Doar o fermentaţie cvasiculturală dintr-un spaţiu carpato-danubiano-pontic provincial în raport cu cele trei imperii ca spaţii referenţiale metropolitane.

Şi atunci? Care sunt tradiţiile culturale referenţiale româneşti? În România, cultura muzicală de profunzime este reprezentată de *tradiţia etnică rurală*, ţărănească. O cultură *orală* şi *anonimă*, una cu adevărat *etnoistorică*. Ataşată de aceasta din urmă, există *cultura lăutărească*, însă practicată de etnia ţigănească, în robie până în 1856. O cultură *mimetică* a agrementului. De asemenea, în paralel, există *cultura religioasă ortodoxă* de rit *bizantin*. Aceste trei tradiţii formează nucleul cultural fundamental. În afară de tradiţia lăutărească, celelalte două pot fi considerate *culturi esoterice*. Dând laoparte până şi tradiţia bisericească, ar trebui recunoscut faptul că singura şi legitima *„clasicitate" referenţială* a culturii muzicale româneşti este *tradiţia muzicii ţărăneşti*. Nu întâmplător, aşadar, Béla Bartók întreprinde expediţiile lui etnografice, în timpul cărora înregistrează câteva mii de melodii din Apuseni, Banat, valea Mureşului, zona Crişului, Maramureş, şi produce celebra lui colecţie de melodii româneşti. Ce mai rămâne? Muzica *urbană* şi *cultă*, adică *academică* (*cult cargo* de import), şi, în paralel, muzica *urbană* şi *semicultă* (folclor suburban, în prezent *manelele*, de asemenea de import şi de substanţă exclusiv comercială). Tradiţia *muzicii avangardiste* ar trebui exclusă, fiind una *apatridă* şi, în acest sens, cu adevărat *cosmopolită*. După muzica *academică*, ea reprezintă a doua tradiţie aderentă la *cultul cargo* din spaţiul culturilor muzicale est-europene.

Despre genealogii culturale de împrumut

Ce are de-a face genealogia muzicală a clasicităţii europene cu românii? Desigur, nimic. Deoarece românii au ajuns să deţină o *replică* a acesteia, moştenită în ambele cazuri printr-o preluare *mimetică*; printr-o *autosabotare* şi *aservire* benevolă – funcţii ale aceluiaşi program numit *cultul cargo*. Cu intenţia de *aderare* şi de afişare a *apartenenţei* la ceva superior, cult şi civilizat. Adică preluând forme, genuri, stiluri şi sisteme de organizare sonoră de la *ei*. De la *vestici*. O accepta-

Scanned with OKEN Scanner

re a *colonizării culturale* prin împrumutul întregului *canon al muzicii europene* ca referinţă valorică absolută. Una care până şi în prezent funcţionează ca atare la toate nivelurile învăţământului vocaţional, chiar dacă referinţa deziderativă nu are nimic de-a face cu specificul propriei culturi. În exact aceiaşi termeni, în conformitate cu *teoria normandă*, în istoria Rossiei a avut loc *chemarea la domnie* a varegilor (nu neapărat vikingi danezi sau norvegieni, ci căpetenii slavo-baltice – Riurik, Oleg, Askold şi Dir).

Şi nu doar românii, ci şi polonezii, cehii, finlandezii, danezii, maghiarii sau norvegienii, toţi au procedat la fel. Adică toate grupurile etnice care au devenit capabile să se organizeze administrativ ca *state naţionale* abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Acestea, având nevoie şi de o *cultură naţională*, au trebuit să şi-o modeleze după culturile muzicale europene care ajunseseră la deplina maturitate. Culturi referenţiale şi care existau în deplină legitimitate ca referinţe valorice absolute. Deoarece chiar sensul *muzicii înalte* putea fi asociat doar cu Palestrina, Bach şi Beethoven, cu Rossini, Verdi, Berlioz, Bizet şi Debussy, cu Purcell, Tomás Luis de Victoria şi Vicente Martín y Soler (considerat un „Mozart" spaniol) şi în egală măsură cu instituţii serioase precum *templul* şi *teatrul*, dar şi *clerul* şi *nobilimea*. În niciun caz altfel. Cu alte cuvinte, este vorba despre culturi cu adevărat înalte. Ar putea fi imaginate clerul şi boerimea valahă drept deţinătoare ale unei culturi înalte după modelul elitelor bisericeşti şi laice occidentale? Întrebare pur retorică, deoarece răspunsul este, evident, unul negativ.

În felul acesta au apărut şcolile (muzicale) naţionale nord-, central- şi est-europene. Adică Dvořák şi Smetana (Cehia), Chopin (naturalizat, adică *absorbit*, în Franţa) şi Szymanowski (Polonia), Grieg (Norvegia), Nielsen (Danemarca), Liszt (Ungaria; la rându-i naturalizat în Europa), Sibelius (Finlanda). Rossia a excelat cu un şir de genii de la Glinka până la Rahmaninov şi Stravinski, iar România... cu George Enescu.

În lipsa unei genealogii multiseculare neîntrerupte şi, practic, neavând nici una asemănătoare, singura posibilitate a fost să fie formulată (adică inventată) una nobilă, adică una înaltă în sensul de *academică*, *scriptică*, iar nu *oral-artizanală*; o genealogie *rafinată*, *sofisticată*, *savantă* (scriptică şi metodologică) şi *concertistică*. Una care în niciun caz să nu se „compromită" prin recursul la *vernacular*, adică la o tradiţie *orală* şi *anonimă*, ceea ce în spaţiul românesc înseamnă *tradiţia muzicii ţărăneşti*. S-a procedat astfel prin raportare la referinţa culturală cu un *pedigri* valoric solid, provenită din tradiţiile muzicale bisericeşti şi aristocratice aparţinând Vestului european. Cu alte cuvinte, preluând modelul gândirii şi practicile muzicale occidentale înalte, era preluată şi *sanctitatea*, şi *noblețea*, şi *artisticitatea* culturilor muzicale de referinţă. Cel mai simplu şi concludent exemplu: în trena celebrelor *Weihnachtsoratorium* (BWV 248) şi *Oster-Oratorium* (BWV 249) există şi două oratorii româneşti, adică de descendenţă bizantină, ambele

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Paul Constantinescu – *Naşterea Domnului*, oratoriu bizantin de Crăciun, şi *Patimile şi Învierea Domnului*, oratoriu bizantin de Paşte. Această alăturare apare ca una ostentativă, opunând tradiţia luterană celei bizantine în ideea conform căreia *avem şi noi două oratorii pentru cele două Sfinte Sărbători* sau *suntem şi noi capabili, ca ei, să compunem propriile noastre oratorii.* Şi nu are nicio importanţă că este vorba despre un *gen vocal-instrumental* extras dintr-o genealogie culturală străină. Deoarece este prestigios a avea şi în egală măsură ruşinos a nu avea o clasicitate proprie. Până la urmă, chiar nu are nicio importanţă că pentru aceasta din urmă nu există modele autohtone româneşti şi că această clasicitate va trebui modelată tot în termenii spaţiului de origine. Adică de împrumut.

Clasicitatea ca procedură de reîncărcare (iniţiere) culturală

În termenii genealogiei originare a funcţionat procedura de *reîncărcare pe verticala istorică*, unde fiecare nouă generaţie de compozitori prelua şi dezvolta achiziţiile generaţiei anterioare. Astfel era asigurată continuitatea evolutivă, unde *contrapunctul sever* al lui Palestrina a servit la reîncărcarea *contrapunctului liber* al lui Bach, care, la rândul său, a devenit materie de studiu pentru Haydn, Mozart şi Beethoven. Iar Palestrina alături de Beethoven, precum şi Bach alături de Beethoven au servit la *reîncărcarea ideologică* şi *tehnologică* a generaţiilor de compozitori romantici, de la Schubert şi până la Schönberg, Puccini şi Debussy. Însă a funcţionat şi procedura de *reîncărcare pe orizontală.*

Modelul 1. Pe 19 aprilie 1842, la Sankt-Petersburg, Franz Liszt, având de susţinut o serie de concerte, îl întâlneşte pe Mihail I. Glinka, fondatorul şcolii naţionale ruse. Asistând la montarea operei *Ruslan şi Ludmila* a compozitorului rus (desconsiderată de elita aristocratică în virtutea *folclorismului* şi a *orientalismului* său) şi impresionat fiind de o muzica atât de „gustoasă", Liszt realizează o parafrază de concert cu *Marşul lui Cernomor* din opera respectivă, pe care o şi interpretează la Petersburg şi la Moscova, culegând un surprinzător triumf („Un geniu occidental l-a recunoscut drept valoros pe unul dintre ai noştri!").

Rusia este vizitată în repetate rânduri – 1842, 1843 şi 1847 – în cadrul unor turnee paneuropene. Pentru publicul rus, Liszt a fost o noutate absolută, un om dintr-o altă lume (a se citi: dintr-o altă cultură): prezenţa fizică insolită, mai ales părul lung (neagreat în mediile suspuse), lăsat liber, şi comportamentul scenic foarte spectacular ca dinamică posturală, care trăda o puternică afectare (în mod asemănător cu Lang Lang în prezent), dar şi forma de recital individual şi mai ales interpretarea fără partitură. Ulterior, la Weimar, Liszt dirijează, în repetate rânduri, lucrări orchestrale compuse de Glinka. Acesta este un prim model de reîncărcare culturală. După cum observa mai târziu Mili Balakirev (fondatorul noii şcoli muzicale ruse, Grupul celor cinci):

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorii contemporani ruşi, dacă au o oarecare notorietate în Europa, o datorează în totalitate lui Liszt, primul care i-a remarcat şi i-a luat sub înalta sa oblăduire şi datorită căruia, pe scenele festivalurilor muzicale germane, au început să fie interpretate simfoniile lui Borodin, Rimski-Korsakov, Glazunov, iar în Belgia au avut loc o serie de concerte cu lucrări de Borodin, Musorgski şi Cui...

Modelul 2. A doua întâlnire a avut loc în iarna anului 1847 (al treilea turneu european), la Iaşi, unde Franz Liszt l-a întâlnit pe Vasile Barbu, numit Lăutarul. După ce a ascultat taraful lui Barbu, pianistul a interpretat o improvizaţie pe un marş unguresc. Iar Lăutarul l-a reprodus întocmai. Ulterior, două melodii ale scripcarului au fost folosite de Liszt în *Rapsodia română pentru pian.* Ce ar fi aici de înţeles? S-a întâlnit o cultură *orală* şi *anonimă*, adică *mnemonică* şi *artizanală*, cu o cultură *instituţionalizată* şi *scriptică*, adică una *componistică* şi *concertantă*, ambele de substanţă profesionistă. Liszt s-a prezentat, cu toate acestea, cu o *improvizaţie* ad-hoc, respectându-şi oponentul. S-a produs un schimb intercultural, o reîncărcare reciprocă, care a avut însă consecinţe generative doar în cazul lui Liszt. La fel s-a întâmplat şi în turneele din Rossia ale lui Schumann şi Berlioz. Adică incursiuni culturalizator-formative.

În ambele situaţii, Liszt s-a prezentat ca exponent al culturii muzicale occidentale; un exponent care, pe de o parte, impresionează şi inspiră, iar pe de altă parte, evaluează, selectează, preia şi propagă ceea ce în opinia lui (adică a culturii profesioniste occidentale) reprezintă cu adevărat o valoare. Tot aici ar mai putea fi adăugat şi ceea ce a fost Wagner pentru Rimski-Korsakov şi Beethoven pentru Ceaikovski, dar şi tradiţia pianismului romantic (Chopin-Liszt) pentru Rahmaninov şi Skriabin.

Modelul 3: Trei cazuri de iniţiere a şcolilor naţionale sau cultul cargo în plină desfăşurare.

Primul caz: Mihail I. Glinka (1803-1857), fondatorul şcolii componistice naţionale ruseşti, nu a fost rus. Ci un descendent din nobilimea (şliahta [шляхта]) poloneză. La fel cum şi Alexandr S. Puşkin a fost descendentul unui african abisinian (etiopian, poetul având un monument la Addis Ababa). Despre aceştia, Vasili Stasov, marele critic de artă rus, susţinător al noii şcoli componistice, a afirmat că „ambii [Puşkin şi Glinka] au creat o nouă limbă rusă, unul în poezie, iar celălalt în muzică". La Petersburg, tânărul studiază cu pianiştii şi compozitorii Karl Zeiner şi John Field (elev al lui Muzio Clementi). În 1830, Glinka întreprinde o călătorie în Italia, unde îi cunoaşte pe Bellini şi Donizetti, studiază *bel canto* şi compune mult în stil italian. Din 1833 pleacă la Berlin, unde studiază contrapunct şi orchestraţie cu teoreticianul şi profesorul Siegfried Dehn. În 1844, compozitorul pleacă la Paris, unde îl cunoaşte pe Hector Berlioz, care îi devine un fidel admirator. Iar în 1856, pleacă la Berlin, unde studiază creaţia lui Palestrina şi Bach. Modelul lui Glinka, precum şi al lui

Scanned with OKEN Scanner

Dima, este „infuzarea" formelor muzicii occidentale cu un conținut propriu-zis rusesc – subiectele și intonațiile cu ritmurile – în operele *Viața pentru țar* și *Ruslan și Ludmila*, dar și în fantezia *Kamarinskaia*.

O situație separată, însă nu mult diferită, o prezintă nașterea școlii naționale românești.

Al doilea caz: compozitorul transilvănean George Dima (1847-1925) prezintă un traseu de formare parcurs exclusiv în Germania: (1) liceul real din Viena, (2) Politehnica din Karlsruhe; și, în paralel, studii în (3) arta *cântului* cu Heinrich Giehna, perioada 1878-1880 – continuarea studiilor la Leipzig. Studiază (4) pianul și compoziția cu Carl Reinecke, (5) armonia și contrapunctul cu Salamon Jadassohn, (6) canto cu Fr. Riebling și (7) istoria muzicii cu Oscar Paul. Cântă la operele din Klagenfurt și Zürich, pentru ca în 1919 să devină primul director al Conservatorului din Cluj (actualmente ANMGD), care în prezent îi poartă numele.

Al treilea caz: Gavriil Musicescu (nume original: Gavriil Vakulovici Muzîcenko; origine: ucraineană; 1847-1903), tatăl pianistei Florica Musicescu. Este relevant citatul din scrisoarea tânărului Musicescu adresată Episcopului Dunării de Jos, pe nume Melhisedec Ștefănescu: „[P]entru a scrie mai ușor și a dobândi mai multă încredere în mine, îmi sunt necesare cunoștințe suplimentare și multă practică muzicală. A le primi este posibil doar la Peterburg sau la Moscova." În 1871 este primit ca bursier la Capela corală de curte de la Sankt-Petersburg, pentru perfecționarea cântării bisericești, unde va studia disciplinele teoretice cu Joseph. K. Hunke. La absolvire, în 1872, primește atestatul de grad I. Ulterior este recomandat pentru studii la Conservatorul din Sankt-Petersburg, unde, de asemenea, devine bursier. I se propune să rămână ca dirijor la capela Catedralei „Sfântul Isaac" din oraș, însă tânărul refuză. Din 1901 devine directorul Conservatorului de la Iași, rămânând în funcție până la decesul său, în 1903.

Însă creația ultimilor doi fondatori de școală muzicală în România a fost însoțită și de activitatea altor personalități ale vieții muzicale, cu toții alogeni atât în virtutea împărțirii administrative a teritoriilor românești, cât și din pricina provenienței etnice propriu-zise. Cu toții au fost pe deplin tributari formării în termenii înaltelor școli și tradiții muzicale europene, ferme referințe valorice în planul gândirii și practicii muzicale. Adică numai bune pentru a fi importate în vederea înnobilării culturilor autohtone și etnice. Aceștia au fost:

Compozitorul, pianistul și profesorul Karol Mikuli (1819-1897). Pe numele său de naștere Karol Pstikyan, acesta a fost un muzician austro-ungar care provenea dintr-o familie armeano-polono-română. S-a născut la Cernăuți și a copilărit pe strada Beethoven. A studiat medicina la Viena, pentru ca, plecând în 1844 la Paris, să devină studentul lui Chopin, iar mai târziu, asistentul său până în 1847. Se împrietenește cu George Sand și Franz Liszt. În același an revine în țară. În 1858 devine director artistic la Conservatorul din Lemberg (Lviv,

Scanned with OKEN Scanner

până în 1888), unde printre studenți l-a avut și pe Ciprian Porumbescu. Editor avizat al lucrărilor lui Chopin. Încetează din viață tot la Lviv. Este cunoscut ca autor al culegerii *48 Airs Nationaux Roumains* („Arii [sic!] Naționale Românești", cântări lăutărești orășenești culese din Suceava, Iași și București), dar și al volumului *39 de cântece naționale din cele mai frumoase*[1].

Compozitorul Alexandru Adolf Flechtenmacher (1823-1898), autorul muzicii pentru *Hora Unirii*, director al Conservatorului de Muzică și Declamațiune din București (în prezent UNMB). De remarcat este un citat: „A. F. e o figură care, în acmeul său, face parte din perioada încă *tulbure* a începuturilor noastre culturale organizate. E primul director al Conservatorului de muzică din București (din 1864)." Compozitorul este considerat fondatorul acestei instituții și, de asemenea, cel care a inițiat fondarea Societății Filarmonice din Craiova.

Dirijorul și compozitorul Eduard Wachmann (1836-1908). A studiat la Viena și la Paris. A fondat Societatea Filarmonică Română din București în 1868, unde a fost director și dirijor, „reușind să formeze un nou public interesat de muzica simfonică"[2]. A fost profesor și director la Conservatorul din București.

Compozitorul Eduard Caudella (1841-1924). Tatăl său, Francisc Caudella (1812-1868), a fost primul director (de la 1 octombrie 1860) al Școlii de muzică de la Iași, care din 1864 a devenit Conservatorul de Muzică și Declamațiune (în prezent UNAGE). Caudella-fiul își termină studiile la Berlin și Frankfurt (printre profesorii săi numărându-se și Henri Vieuxtemps, pentru vioară). Mai apoi pleacă la Paris. În perioada 1892-1901 a fost rector al Conservatorului. Printre elevii lui s-a numărat și Antonin Ciolan, membru fondator al Filarmonicii „Transilvania" din Cluj-Napoca.

Compozitorul și profesorul de muzică Alfonso Castaldi (1874-1942). A fost absolvent al Conservatorului din Napoli, unde a studiat cu Francesco Cilea și Umberto Giordano (contrapunct, fugă, compoziție), devenind ulterior profesor de armonie, contrapunct, compoziție și orchestrație la Conservatorul din București (1905-1940). A fost profesorul compozitorului și muzicologului Dimitrie Cuclin, al lui Teodor Rogalski (un excelent orchestrator), Mihail Jora, Mihail Andricu (zece simfonii, opt simfoniete), Constantin Georgescu, George Enacovici (discipol al lui d'Indy la Schola Cantorum) ș.a.

Modelul 4: Între Lae Chioru și Gabriel Fauré.

Formarea lui George Enescu prezintă un caz invers în comparație cu Dima și Musicescu, dar și raportat la toți ceilalți muzicieni enumerați mai sus. Nu este un caz de *import canonic*, un *cult cargo* explicit, ci de *export valoric* asimilat în totalitate în cultura vest-europeană. Un caz de *absorbție* în spațiul culturii vest-europene, cu tot cu elementele muzicale etno-culturale. Dualitatea *folclorist-clasicist* este una falsă, din moment ce, în nucleul său solid, creația enesci-

1. https://dragusanul.ro/48-airs-nationaux-roumains-toate-din-bucovina.

2. https://ro.wikipedia.org/wiki/Eduard_Wachman.

Scanned with OKEN Scanner

ană aparţine în totalitate culturii muzicale vest-europene, fiind luate în calcul toate cele patru ipostaze ale unui muzician complet: violonist, pianist, dirijor şi compozitor. În timp ce miza pe componenta *folclorică* i-ar reduce valoarea la un simplu provincialism de şcoală naţională, deja anacronic şi vetust în contextul secolului al XX-lea. Însă Enescu este primul care îşi prezintă cu deplină măsură modelul cultural originar şi îl încadrează ca atare în familia marilor culturi muzicale europene.

Importanţa celebrului compozitor şi violonist a constat în

> momentul de aderare a culturii muzicale româneşti la cultura muzicală europeană, căci a fost primul [sic!] muzician român ale cărui lucrări au fost reprezentate şi confirmate [sic!] valoric în circuitul european. [...] El se afirmă atât ca un creator tributar Occidentului, dornic să insereze elemente româneşti în muzica europeană [adică într-o tradiţie referenţială, deja formată de secole], dar şi ca un compozitor care va reuşi să creeze o muzică integral românească [integral românească? impregnată de intonaţii şi ritmuri româneşti de descendenţă lăutărească?] în arhitecturi universale.[3]

Formularea „muzică integral românească în arhitecturi universale" este una evident confuză, care, în loc să clarifice, doar derutează: şi integral românească, şi în arhitecturi universale, adică în forme şi genuri ale tradiţiei muzicale occidentale.

Traiectoria evolutivă a compozitorului român (originar din nordul Moldovei, moşia Liveni de lângă Dorohoi, la nord-vest de Botoşani) poate servi drept un model neabătut ascensional. Acest parcurs începe cu lăutarul Lae Chioru (Nicolae Filip), de la care tânărul Enescu ia primele lecţii după metoda empirică *„Fă ca mine* şi învaţă două melodii": *Am un leu* şi *Pe o stâncă neagră*, pe care le-a folosit mai târziu în *Rapsodiile române*[4]. Urmează Eduard Caudella, directorul Conservatorului din Iaşi. În 1888, la recomandarea celui din urmă, Enescu ajunge la Viena, unde, împreună cu Fritz Kreisler, este acceptat în calitate de candidat

3. Informaţiile sunt preluate de pe site-ul *Centrului de Pregătire Continuă Iaşi*: „12 lecţii de istoria muzicii: Lecţia 11 - Noile şcoli muzicale naţionale", https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-11-noile-scoli-muzicale-nationale.

4. Noel Malcolm, *George Enescu: Viaţa şi muzica*, Bucureşti: Humanitas, 2011, p. 29. Însă chiar şi în pofida contestării acestei anecdote declarate *mit*, o simplă căutare pe internet afişează o insistentă reluare a ideii că, începând de la doar 4 ani, primele lecţii de vioară micul Enescu le-a luat de la lăutarul Nicolae Filip într-un interval de timp cuprins între câteva săptămâni şi cinci luni. Diverse surse prezintă durate diferite ale acestei *iniţieri*. Mai mult, există şi o listă întreagă de lăutari care, chipurile, l-au influenţat decisiv pe Enescu: Lae Chiorul, Lică Ştefănescu, Sava Pădureanu, Cristache Ciolac, Nicu Buică (elev al lui Carl Flesch, alături de care, se afirmă, Enescu a cântat la mai multe evenimente) şi Gheorghiţă Dinicu (fratele dirijorului şi violonistului Dimitrie Dinicu).

Scanned with OKEN Scanner

cu vârsta de sub 10 ani. În primii trei ani de curs pregătitor îl are ca profesor pe Sigmund Bachrich, iar din 1890 practică vioara cu Joseph Hellmesberger (junior), muzica de cameră cu Hellmesberger (senior) și pian cu Ernst Ludwig. Începând cu 1895, conform tradiției și având recomandările lui Hellmesberger, ajunge să studieze la Paris, la clasa de compoziție a lui Massenet și la clasa de vioară a lui Martin Pierre Joseph Marsick. Din 1896, în urma demisiei lui Massenet, continuă studiul compoziției cu Gabriel Fauré, având-l la clasa de contrapunct pe André Gédalge, cu elevi deveniți celebri precum Ravel, Koechlin, Schmitt și, mai târziu, Nadia Boulanger, Honegger, Ibert și Milhaud.

Punând în cumpănă spațiul românesc (Lae Chiorul și Caudella) și spațiul european (Viena și Paris, cu Massenet, Fauré și Gédalge), devine evident că dimensiunea și valoarea datului vocațional îl încadrează cu fermitate pe tânărul Enescu în genealogia culturală căreia îi corespunde în cea mai mare măsură, atât ca spațiu de formare, cât și ca mediu de propagare a propriei creații, pentru evaluarea căreia existau suficiente repere solide, acumulate de-a lungul îndelungatei evoluții a culturii muzicale vest-europene.

Modelul 5. Ce legătură ar exista între Napoli și Sankt-Petersburg? Niciuna? Chiar din contră. Una foarte strânsă, deoarece încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, cultura componistică napolitană a contribuit decisiv la nașterea culturii componistice academice din Rossia. Începând cu domnia țarinei Anna Ioanovna (1693-1740, fiica fratelui lui Petru I), în Moskovia încep să fie invitați compozitori italieni. Această practică va fi susținută și de Elizaveta Petrovna (1709-1762, fiica lui Petru I), dar și de Sophie Augusta Fredericka de Anhalt-Zerbst, adică Ecaterina a II-a (1729-1796, soția nepotului lui Petru I, care a fost Petru al III-lea). Primul a fost Francesco Araja (1709-1762), cu opera *La forza dell'amore e dell'odio* (1736), însă opera rusească începe cu *Cefalo e Procri* (1755, în rusă: *Цефал и Прокрис*), inițiind istoria propriu-zisă a operei în Moskovia. Tot Araja îi are ca elevi pe viitorii compozitori de muzică bisericească Stepan Degtiariov (1766-1813) și Stepan Davâdov (1777-1825). Îi urmează, în 1755, Vincenzo Manfredini (1737-1799), iar în 1765, la Sankt-Petersburg, ajunge Baldasare Galuppi (1706-1785), care devine profesor pentru compozitorul rus Dm. Bortnianski (muzică bisericească). În 1768, în capitala imperială, adastă Tommaso Traetta (1727-1779), unul dintre cei mai renumiți compozitori ai școlii napolitane.

În 1776, la Sankt-Petersburg se stabilește Giovanni Paisielo (1740-1816). Aici, acesta compune una dintre cele mai populare opere ale secolului al XVIII-lea, *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* (1782); al doilea triumf al acestei opere a avut loc în Viena imperială și l-a determinat pe Mozart să recurgă la a doua *comedia* din trilogia lui Beaumarchais, care a fost *Nunta lui Figaro*.

În 1784, Giovanni Paisielo e înlocuit de Giuseppe Sarti (1729-1802, profesor al lui D. Kașin), după care, la curtea Ecaterinei a II-a, poposește Domenico Cimarosa

Scanned with OKEN Scanner

(1749-1801), care a şi devenit profesor de canto pentru nepoţii acesteia, viitorul împărat Alexandru I, marele cneaz Constantin şi, la fel, viitorul Nicolai I. Îşi face prezenţa aici şi Martín y Soler (1754-1806).

Însă cu adevărat revelator este faptul că trei dintre compozitorii de muzică bisericească rusă – Maxim Berezovski (1745-1777), Dmitri Bortnianski (1751-1825) şi Artemi Vedel (1767-1808) –, alături de care îi putem aminti şi pe Evstignei Fomin (1761-1800, fiu de soldat, compozitor de operă) sau iobagi ca Degtiariov şi Davâdov, sunt cu toţii ucrainieni şi cu toţii au învăţat meşteşugul componistic de la compozitorii italieni.

Şi asta spre deosebire de următoarea generaţie de compozitorii numiţi „diletanţi", specializaţi în genul romanţă – Alexandr Varlamov, Lev Guriliov, Alexandr Aliabiev şi Alexei Verstovski –, care, de această dată, au studiat de la muzicieni de origine germană. Deja după această generaţie, în anii 1840, se impune Mihail I. Glinka, însă tot cu studii făcute alături de muzicieni germani.

Clasicitatea ca semn al culturii urbane... însă cu o serie de consecinţe

Care să fi fost nevoia unor culturi etnocentrice de a-şi asuma un statut de *cultură cargo* a *clasicităţii mimetice*? Deoarece este evident argumentul că tradiţia muzicală *etnocentrică* se prezintă ca una *extra muros*. Una în afara zidurilor *clasicităţii europene*. De ce această opţiune pentru *creatorul singular* (individual) într-o evidentă opoziţie cu *creatorul plural* (aşa cum caracterizează Constantin Brăiloiu cultura anonimă şi orală)? Deoarece aici se intersectează două realităţi. Prima, din nou, trimite la aceeaşi Antichitate a *polisului* grecesc, unde clasicitatea, adică o gândire şi o practică de *primă clasă*, este practicată *intra muros*. Şi asta spre deosebire de *hybris* şi *chaos*, care caracterizau culturile barbare din afara zidurilor. O definiţie formulată din punctul de vedere al *cetăţenilor*, vieţuitori în *interiorul* zidurilor.

Observaţie. La originea sa etimologică antică grecească – *ta ethné* – şi cu derivate precum *etnie*, *etnic*, *etnicitate* şi *etnos*, dar în opoziţie cu *poleis*, termenul desemnează un fel de *tribalism primitiv*. Adică o *barbarie necivilizată*. Acelaşi sens îl are *ethno* şi pentru limba ebraică, unde înseamnă *goy*, adică *străin*, care nu face parte din comunitatea omogenă etnic. Ulterior, cuvântul este absorbit în conceptul modern de *naţiune*, aceasta fiind înţeleasă prin calităţi tipologice comune precum *limba*, *istoria*, *etnicitatea*, *cultura*, *teritoriul* sau *societatea*. Este vorba mai degrabă despre o *entitate politică*, una care absoarbe *entitatea etnică* (a se vedea în acest sens opinia lui Benedict Anderson despre *comunitatea imaginară*). Deşi etimologia latină pentru *natio*, *nationem*, *natum* şi *natus* înseamnă *naştere*, *a fi născut*, *a da naştere*, *origine*, *specie* sau *trib* şi, într-un

Scanned with OKEN Scanner

sens mai larg, grup uman de origine comună, accepţia modernă este una *politică*. La fel stau lucrurile şi cu *civitas*, de la latinescul *civis* (oraş) sau adjectivul *civilis* (potrivit pentru cetăţean). Şi apoi, cuvântul *cetăţean*, provenind de la cuvântul *cetate*, tot la *polis* ne aduce. Iar polisul devansează şi absoarbe barbaria.

A doua realitate, problema *urbei*, implică de această dată mai multe referinţe precum: *polisul* antic, *mănăstirea* şi *castelul* medievale şi *palatul* nobiliar, apoi, după *templu* şi *teatru*, *museionul* ca spaţiu de depozitare a artefactelor de *execelenţă absolută* în plan valoric, adică *clasice*, şi, în cele din urmă, *mausoleul* şi *sarcofagul*, ca locuri de tihnă pentru persoane valoroase în planul existenţei sociale (mormântul şi mumia lui Tutankhamon versus mausoleul cu mumia lui Vladimir I. Lenin). Toate acestea sunt spaţii închise, *clausum* (de unde *close* în engleză şi, mai specific, *Clusium* sau, denumirea medievală în latină, *Castrum Clus*, în prezent toponimul Cluj-Napoca).

Însă aici intervine un paradox. Ideea etnicităţii se naşte la oraş. În Evul Mediu nu au existat nici francezi, nici englezi, nici români, nici ruşi. Ca legitimare a apartenenţei identitare funcţiona argumentul *confesional* şi *lingvistic*. Mai târziu, atribuţia etnică era privilegiul nobilimii. *Poporul regular* (în proiectul lui Petru I, care îi califica etnic pe suedezi), omul simplu, nu avea una. Spre exemplu, până în 1897, anul primului şi al singurului recensământ din Imperiul Ţarist, nu a existat rubrica pentru *naţionalitate*. Iar dacă *veşnicia* (conştiinţa anistorică) s-a născut la sat (cum spune Lucian Blaga), atunci conştiinţa *etnică* s-a născut, în calitate de proiect, la oraş.

În fapt, *clasicitatea* este caracteristică pentru o cultură *urbană*, însă una închisă între zidurile unui *polis* (de unde *poliţie*, *politică*, dar şi *politeţe*). Adică între zidurile unui *oraş* cu o existenţă controlată prin *norme* şi *instituţii coercitive* (spitalul şi închisoarea, după cum le-a analizat Michel Foucault) şi divizată în *clase* (grupurile) organizate ierarhic.

În acest sens, o cultură *tradiţională* (etnocentrică), neîngrădită, apare ca una *organică*, o cultură a *spaţiului deschis* spre Natură şi în egală măsură una *sincretică*, *orală* şi *anonimă*, deţinând o auctorialitate *transistorică* şi în egală măsură *colectivă*. Pe când cultura urbană, o a doua „natură", una deconectată de la Natura originară, şi astfel *mecanică* şi *artificială*, trebuie să-şi formuleze una sau mai multe referinţe valorice, de această dată *culte*, *culturale* şi *individuale*, adică poziţionate ca înalte faţă de societăţile Naturii, adică rurale şi, logic, *in-culte*. Adică, faţă de „barbarii" cultivatori de plante şi crescători de animale, ceea ce în condiţii urbane este imposibil şi necesită un înlocuitor valoric ca garant al superiorităţii.

De aici şi următoarele două diferenţieri. *Clasicitatea* este produsul unei societăţi *istorice*, o istorie scriptică şi astfel transmisibilă şi *evolutivă*, lansată într-

Scanned with OKEN Scanner

o continuă acumulare de *referinţe valorice*. Spre deosebire de o societate *anistorică*, monoreferenţială (focalizată pe *originar* ca valoare referenţială absolută şi astfel inamovibilă), una privată de factorul evolutiv. O istorie a *evoluţiilor* şi o alta transmisă exact în termeni *originari*, invariabili. Un *canon* evolutiv în opoziţie cu un *canon* imuabil în calitate de *invariant*. O cultură a *intelectului*, una eliberată de spectrul supravieţuirii, şi o alta închisă în *reproductibilitatea ciclică* a materialităţii naturale; chiar dacă, în plan cultural, fiecare deţine o *spiritualitate* proprie şi un *profesionalism* specific. În orice caz, pentru un ţăran maramureşean, gorjan, moldovean sau oltean, *clasicitatea muzicii academice europene* este o sintagmă lipsită de orice conţinut. Tradiţia rurală nu cunoaşte concepte precum *clasicitate*, *geniu* sau *concertare*.

De aici şi consecinţele. Culturile muzicale tradiţionale ale Africii nu sunt culturi urbane, ci culturi tribale, ale popoarelor apropiate de natură; de unde, printr-un lung şir de medieri, se naşte tradiţia jazzului afro-american. La fel sunt şi culturile tribale ale ambelor Americi. Cu anumite diferenţe, tot aşa sunt şi culturile muzicale regionale ale Indiei, Chinei, Japoniei şi Indoneziei, cu propriile valori şi cu propriul profesionalism. Dar şi tradiţiile regionale ale ţărilor arabe. Pentru un african, un amerindian, un chinez sau un arab, clasicitatea muzicii europene nu înseamnă ca atare nimic.

Sau, dacă privim din unghiul expansiunii globale a culturii euro-americane, se poate vorbi despre un *cult cargo* care a adus, în Asia Orientală, în Africa şi în alte spaţii ale aşa-numitei lumi a treia, profesii muzicale inexistente până atunci. Astfel, există un dirijor japonez precum Seiji Ozawa, pianiste ca Mitsuko Uchida sau Hiromi Uehara, compozitori ca Yōko Kanno, Isao Tomita şi Tōru Takemitsu, interpreţi chinezi ca Yuja Wang şi Yo-Yo Ma, compozitori ca Tan Dun, dar şi un muzicolog cu origine africană precum Kofi Agawu şi mulţi alţii. Or, nimic nu se poate compara cu puterea de pătrundere şi nu poate concura cu popularitatea firească a *clasicităţii muzicale europene*. În prezent, aceasta a ajuns să fie cu adevărat *globală*, adică *universală*, aşa cum nu a putut să fie nici în vremea lui Bach, nici în vremea lui Mozart şi Beethoven, şi nici în vremea lui Schubert, Schumann, Brahms, Wagner sau Debussy.

Parafrazându-l pe compozitorul avangardist Pierre Boulez care a afirmat că „oricare compozitor care nu compune în tehnica serială este INUTIL", tot astfel s-ar putea afirma că oricare cultură muzicală diferită de cultura clasică şi academică a Europei este una „DEFECTĂ". Astfel, răspândirea şi implementarea tehnicii seriale în diverse şcoli europene de compoziţie pot fi înţelese ca o formă de aderenţă la un *cult cargo* de actualitate.

Ideea de „corecţie" aplicată unei gândiri muzicale (sau chiar unei culturi muzicale) poate fi ilustrată prin două cazuri: (1) redactarea de către Rimski-Korsakov a operei *Boris Godunov* şi definitivarea manuscrisului operei *Hovanşcina*, ambele de Modest P. Musorgski, proces care a constat în corectarea „erorilor", adică a

Scanned with OKEN Scanner

„defecţiunilor", comise de Musorgski. Acesta păstrase caracterul modal al materialului muzical popular, pe când Rimski-Korsakov l-a reformulat în termenii sistemului tonal-funcţional (occidental); şi (2) conferinţa muzicologului american Kofi Agawu intitulată „Tonality as a Colonizing Force in African Music", practic, despre o situaţie identică, de reformulare a gândirii muzicale modale (tribale) în termenii aceluiaşi sistem tonal-funcţional european.

Observaţie. Şi cum ar putea fi imaginată subzistenţa şi supravieţuirea *tradiţiei româneşti ţărăneşti* sau a oricărei alte *tradiţii regionale* altfel decât în condiţiile sale originale şi intrinseci de practicare? Altfel decât prin Sonata a III-a, *În caracter popular românesc*, Rapsodia română nr. 1 şi nr. 2, Suita nr. 3, *Săteasca* sau Suita *Impresii din copilărie* de Enescu? Deoarece condiţiile *propuse* de tradiţia clasicităţii academice înseamnă, invariabil, o formă *prelucrată*, adică, în primul rând, *extrasă* şi *decontextualizată* şi, în al doilea rând, *dezmembrată* (structural şi expresiv). Chiar dacă păstrează *referinţa identitară* într-o formă îngheţată, aceasta adoptă un caracter pur *simbolic*, extrinsec, de sugerare (chiar şi aluzivă) a contextului originar.

Ca exemplu pot servi aici cel puţin trei modele de implementare a tradiţiei *maqam*: (1) Hamid al-Saadi – interpret de *maqam* tradiţional; (2) Vagif Mustafazadeh – pianist azer de jazz, cu fuziuni „simbiotice" între *maqam* şi limbajul jazzistic; şi (3) lucrări de tradiţie academică scrise de Uzeyir Hajibeyov, Kara Karayev sau Fikret Amirov. În muzica românească, de asemenea, (1) Maria Tănase, Ion Dolănescu, Nicolae Botgros şi Sofia Vicoveanca; (2) Anatol Ştefăneţ şi formaţia de etno-jazz Trigon; (3) creaţia formaţiei rock Phoenix şi, până la urmă, (4) elementele tradiţiei *etnice* în creaţia lui George Enescu.

Pentru ca, într-un ultim moment, să se poată formula problema *comparaţiei* dintre culturile tradiţionale şi criteriile de evaluare a *alterităţii*. Drept exemplu avem activitatea lui Bartók prin culegerea de folclor românesc, bulgăresc, turcesc ş.a. Este oare *muzica tradiţională* de domeniul (etno-)muzicologiei (comparative), a antropologiei, a etnografiei sau a sociologiei? O tradiţie *anistorică*, adică una care nu deţine nici termeni, nici metodă proprii pentru a fi numită ştiinţifică, are, de fapt, efecte deformatoare care presupun *extracţie* şi *relocare* într-un ambient evaluativ impropriu.

La care s-ar adăuga şi tradiţia şi tehnica performării specifice a materialului original şi a materialului adaptat unei alte tradiţii interpretative: jazz, rock, pop sau tradiţia academică. Dar şi probleme majore în ceea ce priveşte *notaţia fidelă*, adică *transcrierea* unei performări vocale sau instrumentale spontane, practici care nu presupun niciun fel de notaţie de provenienţă vest-europeană. Cu alte cuvinte, *coliziunea* dintre aceste două culturi – a *tradiţiei rurale* şi a *clasicităţii academice* – comportă o inerentă *distorsiune* a celei dintâi şi

Scanned with OKEN Scanner

o evidentă stabilitate *inamovibilă* a celei de a doua. În disputa *centralității* și a *superiorității*, clasicitatea se dovedește, dincolo de orice polemici și comentarii, una privilegiată. După cum afirmă Bruno Nettl, diferența ar fi între *muzica artizanală*, cu aplicare *ocazională*, și *muzica artistică*, de tradiție *concertantă*. Raportate la *clasicitatea academică europeană*, culturile muzicale ale Persiei (Iranului), Indiei sau Chinei nu își găsesc decât o poziționare intermediară, între o cultură *tradițională regională* (orală, anonimă, neinstituționalizată), adică una exclusiv *etnografică*, și o cultură oficială, cu propria *clasicitate*, în virtutea *profesionalismului specific* și cu același statut pe care îl deține *arta componistică de tradiție academică europeană*. Avem, din nou, aceeași problemă a terminologiei evaluative preferențiale. Cum afectează această separație identificarea culturilor antice, cele ale Israelului, Greciei, Egiptului, Mesopotamiei și Babilonului? *Etnografic* sau *clasicist*?[5]

Astfel stau lucrurile și în cazul evaluării creației lui Enescu, care e interpretată fie ca expresie naționalist-„folcloristă", fie ca una într-adevăr universalist-europeană. Cu alte cuvinte, o *mixtură* între *muzica înapoiată* (în sens darwinist) și una evident *elevată* (cultă și civilizată).

Și tot astfel poate fi văzut și canonul clasicității europene, ca unul exclusiv masculin. Inexistența unui canon muzical referențial feminin determină, așadar, asumarea de către o femeie-muzician a manifestării în termenii unei ipostaze masculine, fie în calitate de interpretă, fie în calitate de compozitoare. Și asta fără a mai comenta că termenii *muzicolog* sau *dirijor*, precum și *geniu*, nu au o variantă feminină[6].

---

5. „În lumea lui Adler, nu exista nicio îndoială că muzica adevărată era muzica culturii occidentale și că cea mai adevărată muzică era muzica de artă a Austriei și a Germaniei din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, și poate chiar a Italiei și a Franței. În cele din urmă, Adler a ajuns să fie considerat, printre istoricii muzicii, liderul conservatorilor paradigmatici, în ciuda interesului său pentru Wagner și a cărții sale despre Mahler, recent decedat (Adler 1916). Ceea ce spune ici și colo despre muzica nonoccidentală arată că o vedea într-un stil oarecum darwinist, muzică reprezentând o etapă anterioară de dezvoltare, mult depășită de realizările europene." Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana – Springfield – Chicago: University of Illinoys Press, 2010, p. 5.

6. Spre exemplu, atunci când vorbește despre istoria etnomuzicologiei, Bruno Nettl face următoarea observație: „O altă narațiune sugerează că istoria etnomuzicologiei este cel mai bine interpretată prin înțelegerea identităților schimbătoare ale cercetătorilor. O caracteristică centrală a acestei povești este creșterea enormă a numărului și a influenței femeilor cercetătoare începând aproximativ cu anul 1960 (deși acestea erau aproape inexistente înainte) și, oarecum legată de aceasta, sensibilitatea crescută față de o varietate de identități de gen și preferințe sexuale în rândul etnomuzicologilor și în culturile gazdă." Nettl, *Nettl's Elephant*, p. xix.

Scanned with OKEN Scanner

În prezent, dominanta culturală nu este nici una germană, nici una franceză şi nici una italiană, ci una explicit americană. În noile condiţii ale postmodernităţii nu mai este vorba despre *colonizarea culturală dură*, ci despre una *moale*, propaganda *modelului american* insinuându-se, în primul rând, prin declararea *practicilor culturale de export* drept componente ale unei *culturi a libertăţii*. Într-adevăr, în contextul Războiului Rece, atât muzica avangardei componistice, cât şi mai ales cele trei culturi ale maselor – muzica jazz, muzica rock şi muzica pop – se prezentau într-o contondentă opoziţie cu propaganda coercitivă a muzicii ideologizate din cadrul culturilor totalitare din Estul Europei. Vremea marşurilor revoluţionare, a luptei pentru eliberare şi independenţă, a marşurilor naziste şi a celor staliniste (acestea din urmă mai mult plagiate de la germani), dar şi a corurilor patriotice de proslăvire a unei Epoci de aur trecuse deja de mult. Iar în aceste condiţii, formele şi conţinuturile celor patru culturi, pe lângă declararea unei gândiri artistice libere de orice control, au servit în realitate ca *vehicule ideologice* care, în cele din urmă, au contribuit la fisurarea şi prăbuşirea tuturor regimurilor socialiste din Estul Europei, împreună cu modelul lor cultural. Oricât de condamnabile erau – pentru *formalism* (Şostakovici, Prokofiev, Haciaturian), *imoralitate* (Black Sabbath), critica războiului din Afganistan (Pink Floyd), *psihedelism* şi *abuz de substanţe chimice* (The Doors şi Velvet Revolver), agresivitate şi violenţă (Deep Purple şi Led Zeppelin şi, mai târziu, grupuri de orientare *metal*, *thrash*, *speed*, *grindcore* ş.a.) –, tradiţiile *muzicii gândite liber* (Ligeti, Xenakis, Boulez, Berio, dar şi Schnittke, Anatol Vieru, Corneliu Cezar, Aurel Stroe, Kazimierz Serocki şi Krzysztof Penderecki) au însemnat, la nivel de manifest, un dezacord faţă de cultura oficială a realismului socialist.

Iar odată cu prăbuşirea modelului totalitar socialist şi în lipsa unui alt model al organizării sociale, politice şi economice, fostele autocraţii au trebuit să *importe* singurul model care exista şi evolua cu adevărat (fără revoluţii şi triumfuri glorioase) în lumea liberă, adică cel capitalist, iar mai nou imperialist-corporatist. Implicită a fost şi preluarea componentelor constitutive ale modelului cultural occidental liber. Şi nu a fost vorba atât despre *cultul cargo*, cât despre o reală *colonizare culturală*. În acest sens, ce avea de a face jazzul afro-american – tradiţiile *dixiland*, *swing*, *bebop*, *fusion* – cu tradiţiile culturii muzicale româneşti? Nimic. O oarecare paralelă între *blues* şi *doina* românească? O practică a gândirii libere versus o practică autohtonă ancestrală. O muzică a foştilor sclavi şi o muzică a transhumanţei cu evidente elemente metafizice. Şi o comoară antropologică-arhetipală dezvăluită de Vasile Lovinescu în *Creangă şi Creanga de aur*. De asemenea, ce putea să însemne muzica rock sau muzica pop (The Beatles, Michael Jackson, orientările *hip-hop*, *rave*, *EDMC* şi cultura *super-DJ*)? Toate fiind emulări ale unei evoluţii organice a creativităţii, a imaginarului, a instrumenta-

Scanned with OKEN Scanner

rului, a tehnologiei, a tehnicilor de compoziţie, dar şi a unei consubstanţialităţi cu industria divertismentului public. Lozincile ideologice mobilizatoare nu au folosit la nimic în faţa rock-and-rollului (Chuck Berry sau Elvis Presley) sau a muzicii disco (Boney M., ABBA, Bee Gees, Donna Summer ş.a.). Toate au devenit într-un timp scurt indiscutabile *referinţe culturale* pentru spaţiile proaspăt „colonizate".

Chiar şi cu o justificare aparent plauzibilă – ce s-ar putea practica în România în afară de muzica tradiţiei rurale şi de cântatul în strană? –, ar rămâne mai degrabă muzica *jazz* şi *rock* în accepţia lor de muzică a spiritului artistic liber; şi muzica *pop*, mimată local şi importată masiv din clasamentele internaţionale. Exact la fel se întâmplă şi cu selecţia de titluri literare şi ştiinţifice de ultimă oră. În plan local, ar fi de ales între Breban, Sadoveanu, Rebreanu, dar şi între Noica, Liiceanu, Pleşu şi Patapievici. Atât. Este vorba doar despre coeficientul generativ al unei culturi. Nimic mai mult. Orice cultură cu un coeficient generativ scăzut va trebui să accepte asimilarea produsului unor culturi mai puternice. Adică referenţiale *by default*.

Şi, evident, *clasicitatea* occidentală ca semn al *elevaţiunii culturale*. În cele din urmă, devine evident că, în noile condiţii politico-economice, această „libertate" ajunge ea însăşi să fie transformată într-un bun de consum comercial. În România, unde întrebarea *Vă place Enescu?* ar stârni fie nedumerire, fie confuzie, sau poate chiar şi râs, masele de consumatori au aderat cu fermitate la cultura *manelelor*, un *cult cargo* de această dată balcanic. La fel ca toate celelalte enumerate mai sus, şi acest exemplu confirmă faptul că o cultură practicantă a unui *cult cargo* necondiţionat nu poate pretinde decât un statut de *paşalik* sau *eyalet*, de *provincie* şi *guvernorat* în egală măsură. Fie a Asiei, fie a Europei. Undeva între cele două mari continente culturale. Şi, evident, cu propria cultură tot mai mult neglijată şi uitată. Dar şi cu propria identitate culturală tot mai puţin recognoscibilă.

Scanned with OKEN Scanner

MITURILE MUZICII CLASICE

Mistificări, falsuri și prejudecăți

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt-înainte

Istoria muzicii clasice poate fi privită şi ca epos, şi ca letopiseţ. Cu propriile *războaie troiene*, *peloponesiace*, *punice* şi *napoleoniene*, precum şi cu propriul *război al rozelor*, în calitate de tot atâtea metafore ale unor polemici înfocate fie despre soarta contrapunctului, fie despre viitorul omofoniei, fie privitoare la destinul instrumentalităţii, ori negociind cu ferocitate conţinuturile operei sau destinul avangardei euro-americane. Cu propria dramaturgie evolutivă, cu ai săi *magellani* explorând căile spre noile teritorii conceptuale ale muzicii. Mereu înainte pe calea progresului şi în căutarea noutăţii, asumându-şi pe deplin riscul învechirii şi al *uitării*. Privite din perspectiva secolul al XXI-lea, muzicile Evului Mediu şi ale Renaşterii ajung să nu fie cu nimic diferite de *mitologiile* sumeriene, greceşti şi romane, scandinave, slave şi amerindiene. De ce să mergem însă atât de departe? Chiar interpretarea simfoniilor lui Beethoven, blamate la vremea lor de orchestranţi, însă interpretate astăzi ca sacramente, nu e oare o mistificare? Dată fiind distanţa temporală, ordinea socială diferită, dar şi evoluţia mentalităţilor, în prezent, muzica clasică există doar în calitate de obiect reprezentaţional-dinamic *rememorativ*, adică unul *performativ-acustic* şi lansat într-o repetitivă – şi astfel tot mai pronunţată – decontextualizare. Vorbim despre o aceeaşi formă conceptual-acustică „filtrată" printr-o succesiune de noi şi noi conjuncturi istorice, faţă de care o compoziţie muzicală se prezintă tot mai mult şi tot mai evident drept o *alteritate*. O formă lăsată la îndemâna a noi şi noi generaţii de interpreţi care nu mai au nimic în comun nici cu muzica bisercii, nici cu muzica nobilimii, nici cu muzica geniilor romantice, trei culturi care au produs ceea ce astăzi este cunoscut drept clasicitate muzicală.

Pe de altă parte, evoluţia tehnicilor interpretative şi a tehnologiei şi expansiunea cantitativă a instrumentelor (mii şi zeci de mii de viori, contrabasuri, clarinete şi tromboane în toată lumea), a tehnicilor de orchestraţie şi de compoziţie (avangardiste, experimentale, electronice) transformă un concert filarmonic sau o montare de operă (mai ales în regii *reactualizate*, pe înţelesul publicului *contemporan*) într-un *burlesc mimetic*, un *circ al prefăcătoriei psihoafective*, o *hilară paradă a virtuozităţii*, o *bizarerie anacronică a unui trăirism hiperbolizat* şi o insistentă reluare *tautologică* a aceloraşi lucrări muzicale considerate potrivite pentru un *rulaj culturalizant*. *Concertarea* contemporană este, pe de o parte, o formă reziduală a practicilor nonconcertante bisericeşti şi, pe de altă parte, o transpunere a practicii *private* nobiliare într-o practică *publică* a maselor. În acelaşi timp, ambele sunt poziţionate ca practici exclusiv *urbane*. Cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, ele reflectă mai multe straturi de cenzurare temporală a formelor şi a conţinuturilor originare[1].

Astăzi, muzica numită clasică poate fi pe bună dreptate considerată a fi o mitologie, cu propriile sale *divinităţi* (Thoth, Krishna, Apollo şi Pan) şi proprii săi *eroi* (de la Orfeu, Aristoxenos, Pitagora, Platon şi Boethius, până la Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Prokofiev şi Boulez), toţi genii ai umanităţii. O mitologie cu statut incert, distribuită uniform între antropologie şi arheologie, ambele ca funcţii ale muzicologiei. Ce înseamnă însă *mitologie* în cultura contemporană globalizată şi, în special, una aplicată muzicii? Accepţii ar putea să fie cel puţin cinci.

Prima ar trimite la subiectele mitologice universale legate de originile şi practicarea muzicii, unde, în cultura muzicală europeană, tronează Apollo (Ἀπόλλων) şi Orfeu (Ορφεύς). Un exemplu în acest sens îl constituie opera *La Naissance de la lyre* de Albert Roussel.

A doua trimite la subiecte mitologice propriu-zise implicate în creaţia muzicală: Monteverdi, Gluck şi Liszt (mitologia greacă – Orfeu); Beethoven, Liszt, Skriabin, Fauré şi Orff (mitologia greacă – Prometeu); Sacchini, Enescu şi Stravinski (mitologia greacă – Oedip); Cavalli, Taneiev şi Krenek (personajul Oreste, precum şi *Orestes-Oedipus* de Cornel Ţăranu); Wagner (mitologia scandinavă-germană – *Inelul Nibelungilor* şi ciclul legendelor arturiene – *Tristan şi Isolda* şi *Lohengrin* cu *Parsifal*); Debussy (mitologia greacă – *Pan*); Richard Strauss cu *Salomea* (subiect biblic) şi *Elektra* (subiect grecesc, de asemenea şi la Lemoyne, şi la Gouvy); Sibelius (mitologia finlandeză – *Kalevala*); Glinka, Musorgski, Rimski-Korsakov şi Liadov (mitologia rusească – *Ruslan şi Ludmila*, *Baba-Yaga*, *Fecioara de zăpadă*, *Kikimora* şi *Lacul fermecat*); Dvořák şi Smetana (mitologia cehă – *Rusalka*); sau Offenbach şi Ravel (mitologia antică – *Daphnis şi Chloe*); sau Gluck, Händel, Lully şi Schweitzer cu *Alcesta*; şi Martinú, Massenet, Monteverdi, Goehr, Händel şi Porpora cu *Ariane/Arianna*.

---

1. Până şi în prezent îşi spune cuvântul conceptul, ideologia şi tradiţia *repeating classics*, după cum conchide muzicoloaga americană Marcia J. Citron: „După 1800, când muzica a intrat în domeniul public şi cererea de piese noi a cedat treptat conceptului de repetare a operelor clasice, publicarea a fost inextricabil legată de sustenabilitatea unei piese, adică de interpretarea repetată." Marcia J. Citron, „Gender, Professionalism and the Musical Canon", *The Journal of Musicology*, vol. 8, nr. 1 (iarnă 1990), p. 106. Este evidentă paralela cu *reluarea unui ritual religios* cum ar fi Crăciunul sau Paştele, evenimente creditate cu un puternic impact revigorativ spiritual în plan social. La fel funcţionează şi reluarea sistematică a unui *obiect valoric muzical de substanţă artistică-spirituală* cu scopul *expunerii* unei asistenţe cât mai numeroase la efectele sale tonifiante în plan psihoafectiv, imaginar şi intelectual. Referitor la acest subiect, a se vedea J. Peter Burkholder, „Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years", *Journal of Musicology*, vol. 2, nr. 2 (primăvară1983), precum şi, de acelaşi autor, „Brahms and Twentieth-Century Classical Music", *19th-Century Music*, vol. 8, nr. 1 (vară 1984). Ambele surse sunt citate de Marcia J. Citron în studiul ei.

Scanned with OKEN Scanner

A treia accepţie poate fi privită ca o *analogie*, cu referire la *muzica absolută* în calitatea ei de *mit romantic*:

> Pentru ca muzica să devină cu adevărat absolută, trebuia să devină un semn implicat în ceea ce Chua (1999:171)[2] numeşte „dublul joc al autosemnificării". Muzica putea indica tărâmul infinitului doar referindu-se la sine. Putea semnifica absolutul doar fiind ea însăşi absolută. Deoarece muzica absolută indica infinitul din interiorul ei, aceasta era văzută ca *poiesis ex nihilo* – productivitate pură. Prin urmare, muzica putea produce sens prin propriul material muzical. Putea reprezenta exteriorul fără a părăsi vreodată domeniul interiorităţii.[3]

Aici se poate adăuga un „comentariu" al lui Lévi-Strauss: „Schemele mitice au în cea mai mare măsură caracterul de obiecte absolute care, dacă n-ar fi influenţele externe, n-ar mai pierde şi n-ar mai câştiga părţi noi."[4] Citatul reprezintă o trimitere directă la aportul filosofiei la ideologia muzicii romantice, care nici nu poate fi gândită, în termeni proprii, decât consubstanţială filosofiei. Începând cu a treia critică a lui Kant – analiticile Frumosului şi Sublimului, ambele, dar în special a doua, *intrinsece* în primul rând muzicii – şi excluzându-l pe Hegel, trei argumente convingătoare servesc trei nume: Feuerbach, Schopenhauer şi Nietzsche. Toţi trei sunt „mobilizaţi" de Wagner ca „suport legitimator" pentru „prima antropologie structurală de substanţă mitologică" (după spusele lui Lévi-Strauss din *Mitologice I: Crud şi gătit*) care a fost tetralogia *Inelul Nibelungilor*.

O a patra accepţie, una structuralistă, o formulează Lévi-Strauss însuşi cu referire la faptul că „mitologia [precum muzica] nu are o funcţie practică evidentă". De altfel, toată argumentaţia celebrului antropolog cu referire la mit şi la mitologie este, deloc surprinzător, identică muzicii:

> [Mitologia] nu e în priză directă cu o realitate diferită de ea, care să aibă o mai mare obiectivitate decât ea, şi ale cărei ordine le-ar transmite unei minţi care pare cu desăvârşire liberă să se lase în voia spontaneităţii sale

2. Daniel K. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

3. Traducerea aparţine autorului. În original: „For music to become truly absolute, it had to become a sign involved in what Chua (1999:171) calls the «double play of self-signification». Music could point towards the realm of the infinite only by referring to itself. It could only signify the absolute by being itself absolute. Because absolute music indicated infinity from within itself, it was seen as *poiesis ex nihilo* – pure productivity. Music could therefore produce meaning through its own musical material. It could represent the outside without ever leaving the domain of insideness." Willemien Froneman, „The desire for the ineffable: on the myth of music as absolute", *Koers – Bulletin for Christian Scholarship*, vol. 74, nr. 1-2 (2009), p. 11.

4. Claude Lévi-Strauss, *Mitologice I: Crud şi gătit*, Bucureşti: Babel, 1995, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

creatoare. Prin urmare, dacă ar fi cu putinţă să demonstrăm că, şi în acest caz, aparenţa de arbitrar, ţâşnirea ideii aparent libere, născocirea pe care am putea-o crede nezăgăzuită, presupun şi ele la rândul lor nişte legi care operează la un nivel mai profund, atunci ar deveni de neînlăturat concluzia că spiritul, lăsat singur cu sine însuşi şi slobozit de obligaţia să cadă la învoială cu obiectele, e silit oarecum să se imite pe sine însuşi ca obiect.[5]

Fascinantă este această căutare a antropologului francez a *invarianţilor generatori* de mitologie, pe care el îi identifică drept *coduri*, drept „sisteme de axiome şi de postulate care definesc cel mai bun cod posibil, care pot da o semnificaţie comună unor elaborări inconştiente"[6]. Însă cu adevărat surprinzătoare este constatarea că miturile nu există ca discurs unitar, ci ca infinitate de *variante*, paralela cu şirul *interpretărilor istorice* ale aceloraşi compoziţii muzicale fiind evidentă: „Fiecare narator sau aproape fiecare povesteşte [pentru muzică – *performează*] în felul lui. Chiar şi pentru amănunte importante, marja de variaţie este enormă."[7]

Însă o a cincea accepţie a conceptului de *mitologie*, una sinonimă cu termenul de *mistificare*, pare a fi cea mai potrivită. În prezent, termenul *clasicitate* îşi găseşte o analogie pertinentă în imaginea statuilor antice greceşti, deoarece, pe parcursul a mii de ani, acestea şi-au pierdut culoarea: la origini statuile erau colorate. Acest lucru se datorează unui explicabil şi necesar mimetism al potrivirii cât mai fidele, menit să reproducă prototipul uman, aşa cum se poate vedea la *Doriphoros*, *Venus din Milo*, la *Discobolul*, la cariatidele şi *Atena Partenos* de la Partenon sau la *Hercule Farnese*. În prezent, ochilor le sunt expuse statuile decolorate, cu identitatea reală pierdută. La fel se petrece şi cu importanţa subiectelor mitologice în cultura muzicală aristocratică a barocului (Purcell, Rameau, Händel), în contextul unificării statelor germane de către Bismark (Wagner), în cadrul *cosmismului* rus (Skriabin) sau al *simbolismului* francez (Debussy). Vestigii.

Ceea ce astăzi este *clasicitatea* (muzicală) *referenţială*, în perioadele istorice *de origine* a funcţionat ca *muzică de actualitate*. Apatridul Jean-Baptiste Lully şi-a scris operele pentru regele său, Ludovic al XIV-lea, muzica fiind menită să-l însoţească pe acesta din urmă pe scenă în evoluţiile sale coregrafice. Iar Georg Friedrich Händel a conceput ambele suite – *Water Music* (în realitate trei suite) şi *Music for the Royal Fireworks* – la cererea regelui britanic de atunci. Ludwig van Beethoven compune două cantate (timpurii) dedicate unor personalităţi şi unor *rituri de trecere*: *Cantată la decesul imperatorului Joseph al II-lea* (împăratul lui Mozart), respectiv *Cantată la succesiunea imperatorului Leopold al II-lea* (care l-a izgonit pe Da Ponte, libretistul lui Mozart). O muzică vie aflată într-o nemijlocită legă-

5. Lévi-Strauss, *Mitologice I*, p. 30.

6. Lévi-Strauss, *Mitologice I*, p. 32.

7. Lévi-Strauss, *Mitologice I*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

tură atât cu profilul societății, cât și cu dinamica evolutivă a acesteia. Johann Sebastian Bach, ca angajat civil al bisericii, a compus pentru componențele care i-au fost la îndemână, iar nu pentru ansambluri standardizate, decât mult mai târziu. Ultima capodoperă, *Arta fugii*, a conceput-o fără a mai indica vreun ansamblu de interpreți. Și *Simfonia fantastică* a lui Berlioz, și *Nunta lui Figaro* a lui Mozart, dar și *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, fiecare compoziție a fost la vremea ei o revelație și un moment de turnură. Așa cum au fost și simfoniile *Eroica* și *Odă bucuriei* de Beethoven. Vestigii ale romantismului, ale clasicismului vienez, ale Renașterii. Sau revelații vizionare soldate cu scandal, așa cum au acționat, deja în secolul trecut, și Schönberg, și Varèse, iar mai târziu și Ligeti. Au fost atunci ceea ce nu sunt și nici nu au cum să fie astăzi. Iar ceea ce se aude în zilele noastre sunt *ecourile resuscitate* ale unor *fascinații* deja de multă vreme *decolorate*. Adică, devenite vizibil *anacronice* și – ca parafrază la Walter Benjamin și la Aurel Codoban[8] – deja în *epoca reproducerii virtuale*. Deși fiecare noua reluare în concert public, spre exemplu, a simfoniei *Pastorala* a lui Beethoven trimite tot mai mult la imaginea *reproducerii mecanice*, adică la titlul original al filosofului german. Și asta deoarece urmărind tot mai multe și tot mai înghesuite interpretări celebre (doar așa) ale aceleiași lucrări – *Neterminata* (nr. 8) lui Schubert, a *Destinului* (nr. 5) de Beethoven, *Vitejeasca* (nr. 2) de Borodin, *Dante* și *Faust* de Liszt, *Liturgica* lui Honegger sau *Oxford* (nr. 92) de Haydn –, astfel încât senzația este una „aluvională", iar efectul, tot mai puternic, e cel al unei mistificări galopante, și nu al unei revelări a trecutului originar. Poate chiar și doar această obositoare și atât de fetișizantă reluare continuă a „șlagărelor" i-a determinat pe mulți muzicieni să recurgă la procedeul de *mistificare stilistică*. Și cu șansa de a deveni celebre, aceste falsuri pot fi considerate, pe bună dreptate, tot atâtea *mitologii* ale muzicii. Ce este însă o *mitologie*, dacă nu o (supra)producție ficțională de sensuri?

Mistificări, adică *falsificări*, devenite celebre? Într-adevăr, și celebrul Adagio în sol minor (o posibilă parte dintr-o *Sonata da chiesa* op. 4, 1708) al lui Tommaso Albinoni, și celebra *Ave Maria* de Giulio Caccini sunt nimic altceva decât două falsuri, făcând parte din același ciclu de analogii cu *Omul din Piltdown*. Celebrul Adagio pentru corzi și orgă este în realitate compus și aparține (cu tot cu copyright) muzicologului italian Remo Giazotto, care „întâmplător" este cunoscut și ca biograf al lui Albinoni. Cele două fragmente ale bine-cunoscutului Adagio au fost, chipurile, descoperite în ruinele Bibliotecii din Dresda, bombardate de aliați. Iar producția savantului italian s-a bucurat de o impresionantă popularitate, apărând pe banda sonoră a mai multor albume de muzică și fiind

8. Este vorba despre celebra scriere a lui Walter Benjamin intitulată *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, tradusă cu titlul *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice* (Cluj-Napoca: Tact, 2015) și, de asemenea, despre noua carte a filosofului clujean Aurel Codoban intitulată *Comunicarea în epoca reproducerii ei artificiale* (Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2025).

Scanned with OKEN Scanner

încoprorată în mai multe producţii cinematografice. De abia în 1998, în revista *Praxis des Musikunterrichts*, a fost publicată o primă analiză care îl „detrona" pe Albinoni din ipostaza de autor. În termeni identici a fost mistificată şi celebra Chacona în sol minor pentru vioară şi orchestră, compusă, chipurile, de Tomaso Antonio Vitali. Adevăratul autor se presupune că e violonistul german Ferdinand David, care „întâmplător" a fost şi editorul acestei partituri.

O spectaculoasă mistificare a înfăptuit-o însă chitaristul rus Vladimir Vavilov atunci când, în 1970, a înregistrat la firma Melodia un disc intitulat *Muzica pentru lăută din secolele XVI-XVII*. O primă piesă intitulată *Canzona şi dans*, atribuită compozitorului Francesco Canova da Milano (1897-1543), o a doua *Pavana şi gagliarda*, avându-l ca autor pe însuşi Vincenzo Galilei (1520-1591), precum şi *Ricercar* de Niccolo Nigrino intră în repertoriul „clasic" pentru lăută. Însă toate lucrările lui Francesco da Milano sunt catalogate în protocoalele de la Vatican, iar pe lista publicată a acestora, piesa de pe disc nu apare la nicio poziţie.

O a treia piesă, *Canzona*, cunoscută ca *Ave Maria*, care pe disc apare cu indicaţia *autor necunoscut*, devenită celebră ca Adagio în sol minor de „Albinoni", este în realitate compusă, ca restul pieselor de pe disc, de acelaşi Vavilov[9] (în afară de balada engleză *Greensleves*). Cum s-a ajuns însă la Caccini? Prin înregistrarea acestei *Ave Maria* de către cântăreaţa letonă Inese Galante, care în 1994 realizează discul intitulat *Debut* la firma Campion Records, unde pentru prima dată apare şi numele lui Giulio Caccini în calitate de autor. Analiza stilistică a celebrei piese a revelat că muzica nu are cum să fie una compusă acum patru secole: „Acorduri de septimă ordonate conform «secvenţei de aur», sincope în bas, treapta a şaptea alterată (urcată) în minor, acordul de dublă dominantă. Aşa ceva nu putea fi compus, în principiu, nici în secolul al XVI-lea, nici în secolul al XVII-lea."[10]

Abia după moartea chitaristului s-a descoperit că interpretul a fost compozitorul autentic al lucrării[11]. Propria lui fiică a concluzionat:

> Tatăl meu era convins că lucrările unui autodidact anonim cu un nume banal ca Vavilov nu ar fi fost niciodată publicate. Însă şi-a dorit mult ca muzica

9. Această piesă „clasică" celebră poate fi audiată în interpretarea autorului pe platforma YouTube, la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=H-j0XKXAwvo.

10. Textul în limba rusă este preluat de la adresa: https://dzen.ru/a/ZAU-OYTbaTzk9To8, în traducerea autorului.

11. Spre deosebire de această *Ave Maria* fals cacciniană, există cel puţin altele 22 care sunt autentice, dintre care pot fi amintite: G. P. da Palestrina, misa *Ave Maria* (1596); W. A. Mozart, *Ave Maria* (KV 554, 1788); Fr. Schubert, *Ave Maria* (1825); J. Brahms, coralul *Ave Maria* (1858); celebra melodie *Ave Maria* a lui Charles Gounaud având la bază Preludiul nr. 1 în Do major din primul volum al *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach (1859), urmând motetele lui A. Bruckner (1861), C. Saint-Saëns (1880) şi I. Stravinski (1934); G. Verdi, *Ave Maria* (1889); urmând şi A. Dvořák, şi Fr. Liszt, şi P. Mascagni, şi G. Bizet.

Scanned with OKEN Scanner

pe care a compus-o să fie cunoscută. Acest fapt a fost pentru el mult mai important decât notorietatea propriului nume.[12]

Lucrurile nu se opresc aici, deoarece procedeul de *mistificare* – mimetismul stilistic – are tot dreptul de a deveni *metodă de compoziţie*, în care numele compozitorului real este substituit printr-un *alonim*, adică prin numele unei alte persoane din prezent sau din trecut, căreia îi este atribuită demnitatea auctorială. Aici excelează pictorul, compozitorul şi lutistul de origine ucraineană Roman M. Turovski-Savciuk (n. 1961), care produce *mistificări stilistice* pe bandă rulantă şi sub diverse alonime: lucrări „baroce" pentru lăută de Johann Joachim Sautscheck, Gotthold Ephraim Sautscheck sau de Konradin Aemilius Sautscheck, dar şi lucrări „renascentiste" pentru lăută de Ioannes Leopolita şi Jacobus Olevsiensis.

Urmează violistul şi compozitorul francez Henri Casadesus cu concerte pentru violă (!) de Georg Friedrich Händel, Johann Christian Bach şi Carl Philipp Emanuel Bach, şi concertul *Adelaïde* în Re major pentru vioară şi orchestră de Wolfgang Amadeus Mozart, în realitate aparţinând lui Marius Casadesus, fratele lui Henri. Editorul german Winfried Michel „recuperează" sonatele pentru pian pierdute ale lui Haydn. Un alt editor, de această dată italian, Alessandro Parisotti „recuperează" aria antică *Se tu m'ami* de Giovanni Battista Pergolesi. Însă un propriu şi *consistent* repertoriu „recuperat" îl compune violonistul austriac Fritz Kreisler: *Allegretto* de Luigi Boccherini, *Grave* de Wilhelm Friedemann Bach, *Menuet* de Nicolo Porpora, *Study on a Choral* de Johann Stamitz şi chiar *Variaţiuni pe o temă de Corelli* de Giuseppe Tartini, dar şi un Concert pentru vioară în Do major de Antonio Vivaldi. Un caz notoriu este cel al celebrului critic muzical francez François-Joseph Fétis (1784-1871), care se distra cu producerea de lucrări „în stil retro". Celebră a devenit *Pieta, Signore*, considerată a fi compusă, chipurile, de Alessandro Stradella. Iar violonistul Samuil Duşkin, căruia îi compuneau lucrări şi Prokofiev, şi Stravinski, se delecta, la rându-i, compunând, spre exemplu, *Grave* pentru vioară şi orchestră aparţinând, chipurile, compozitorului ceh din perioada barocului Johann Georg Benda. Motivul lui Duşkin era evident: „Cine va mai sta să cerceteze creaţia unui compozitor ceh deja de multă vreme uitat?"

Iar hotarele dintre *clasicitatea autentică* şi cea *mistificată* se diluează tot mai mult, în special pentru publicul larg, incapabil să-i diferenţeze măcar pe cei doi Guillaume: de Machaut, respectiv Dufay, unul al Evului Mediu, celălalt al Renaşterii. Însă nici pe cei patru giganţi italieni ai operei cu prenumele Giovanni (Paisielo), Gioachino (Rossini), Giuseppe (Verdi) şi Giacomo (Puccini) nu i-ar putea diferenţia cu suficientă precizie. Ori pe Salieri de Mozart.

12. Din interviul cu fiica interpretului, Tamara Vavilova. Subiectul este expus în cadrul emisiunii *Абсолютный слух* [Auz absolut], care poate fi vizionată la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=H-j0XKXAvvo.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 1:
Wolfgang Amadeus Mozart ca mit. Geniul ca o categorie a mistificării

Două sunt situaţiile în care *acoperirea mitologică*, adică *mistificarea*, funcţionează într-un mod implacabil. Prima, cea mai populară, este *mitologia geniilor*. Spre exemplu, Palestrina, Bach, Beethoven, Wagner, Schönberg – cu alte cuvinte, coloana vertebrală a muzicii clasice europene, în această ordine şi în această cantitate. Unicitatea şi universalitatea culturii muzicale europene este constituită prin efortul mai multor generaţii de muzicieni geniali în calitatea lor de *ziditori*, liberi sau mai puţin liberi. A doua este mitologia *părinţilor fondatori*, genii care, pe lângă iniţierea unor *revoluţii stilistice*, au generat *tradiţie*, fie în accepţia de *genealogie*, fie de *dinastie* ca şcoală în mod normal *naţională*. Aici revelatoare ar fi, poate, doar două exemple: fondatorul celei mai tinere şcoli şi culturi muzicale, cea rusă, care a fost Mihail I. Glinka; şi fondatorul unei şi mai tinere şcoli şi culturi, cea română, care a fost George Enescu. Iar aceşti doi, împreună cu Wolfgang Amadeus Mozart, sunt trei dintre cele mai mistificate personalităţi din istoria muzicii europene. Primii doi ca *fondatori*, al treilea în calitatea lui exclusivă de *geniu de serviciu* al oricărei istorii didactice (şi nu doar) a muzicii.

Dezmembrarea lui Mozart însă ar fi cel mai eficient exemplu din punct de vedere propagandistic şi fertil din punct de vedere narativ. Sau, poate, ar fi suficientă o „dezbrăcare" de prejudecăţi, aceleaşi mituri adânc ancorate în conştiinţa colectivă, atât la nivelul publicului, cât şi la nivelul „preoţimii" ştiinţifice. Din acest punct de vedere, viaţa şi opera lui Mozart sunt cele mai încărcate cu astfel de „mituri". Sau, poate, viaţa oricărui geniu nu poate fi înţeleasă altfel decât în calitate de „mit", asezonat cu cât mai multe „mistere"? Aşa cum există „legenda" *regelui rock-and-roll* Elvis Presley? Sau aşa cum există „mitul" altui *rege*, de această dată al muzicii *pop*, care a fost Michael Jackson, avându-l ca tată pe un fel de Leopold Mozart, însă totalmente lipsit de carisma lui pedagogică şi muzicală? Şi care, în loc să-i educe, i-a dresat, în cel mai propriu sens al cuvântului, pe cei cinci fii ai săi ca pe nişte animale de circ. Or, *dezmembrarea*, şi nu a lui Mozart, ci a *prejudecăţilor* legate de el travestite în *mituri* ar fi necesară pentru a ni-l apropia şi astfel pentru a-l înţelege în sensurile lui proprii.

Iată un exemplu de mit: pentru a-şi dobândi fantastica-i virtuozitate, Paganini şi-a vândut, chipurile, sufletul Diavolului, un pact asemănător cu cel faustic, pentru a primi o vioară fermecată în care celebrul violonist a ascuns sufletul iubitei sale, tot de el omorâtă. Mai mult, după decesul său, survenit în 1840,

Scanned with OKEN Scanner

acest mit a dus la interdicţia de a-l înmormânta în Italia. De abia după 56 de ani, rămăşiţele lui pământeşti şi-au găsit un loc de veci la Parma.

La fel, este un mit şi *anonimatul* în care, chipurile, a sucombat personalitatea şi creaţia lui Bach după moartea acestuia, în 1750, iar „resurecţia" s-ar datora, aparent, în totalitate efortului depus de către Mendelssohn Bartholdy prin interpretarea (cu decupaje a) *Pasiunilor după Matei* la 11 martie 1829, adică la peste un secol de uitare de la prima interpretare din 1727. Nimic mai fals. S-ar putea spune doar că, după ce a murit, Bach a fost mai mult invocat decât interpretat. Deşi, la aproximativ două decenii de la decesul lui Bach, salonul vienez al baronului van Switten, contemporan cu Mozart, devenise celebru prin venerarea idolatrizantă a creaţiei lui Bach şi Händel, la care poate fi adăugată o aceeaşi consideraţie, de această dată venită din partea lui Mozart şi Beethoven. De asemenea, aici trebuie invocată şi atitudinea lui Schumann (deja în plin romantism), care îl alătura pe Beethoven lui Bach însuşi, ambii servindu-i ca fundament pentru concepţia intitulată *noua eră poetică*. Cu alte cuvinte, romantică. Despre ce fel de *anonimat* ar fi putut să fie vorba?

Tot astfel se prezintă a fi mitul *„otrăvitorului" Salieri*, impus de Puşkin în mica lui tragedie *Mozart şi Salieri*, şi continuat de Rimski-Korsakov în opera omonimă, dar şi cazul mitului *recviemului ucigaş*, care i-a pus capăt zilelor, deşi a fost vorba despre un furtişag comis de contele von Walsegg, care şi-a atribuit auctorialitatea asupra *Recviemului*. Iar afirmaţiile lui Mozart cum că şi-ar fi compus un recviem pentru propria moarte şi că ar fi fost, chipurile, otrăvit provin din afirmaţiile soţiei compozitorului. La fel stau lucrurile şi cu aruncarea corpului neînsufleţit într-o groapă comună, deşi, în realitate, nu a fost deloc aşa, deoarece există un mormânt individual. În plus, deja în secolul al XX-lea, osemintele au fost atent studiate de o echipă de medici legişti. Toate acestea se prezintă într-atât de *melodramatic*, încât imaginea unui geniu exclus, neînţeles şi umilit nu poate fi altceva decât o invenţie romantică. Totodată, reputaţia lui Salieri a fost reabilitată abia în 1997 de un complet de judecată milanez.

Un „mit" şi în egală măsură un fals

Nu mai puţin *melodramatică* se prezintă şi presupusa întâlnire petrecută în 1787 dintre tânărul Beethoven şi Mozart. „Cântă ceva", îi spune Maestrul, iar tânărul începe cu muzica din Concertul nr. 24 pentru pian. „Nu asta, aşa ceva poate interpreta oricine. Cântă ceva al tău." Şi Beethoven se conformează. După ce încheie, Mozart deschide uşa înspre încăperea vecină, unde Constanze se înteţinea cu musafirii, şi exclamă: „Priviţi la acest băiat! Într-o bună zi, el va crea ceva despre care se va vorbi!" Şi... Mozart îl acceptă pe Beethoven ca elev. Deşi, până la urmă, nu a fost să fie. Confirmată este doar ucenicia lui Beethoven

Scanned with OKEN Scanner

la Haydn, însă și aceasta doar pentru o jumătate de an, în pauzele în care acest al doilea Maestru adăsta pe la Viena între turneele lui europene. Rămâne, cu toate acestea, de netăgăduit influența lui Mozart asupra lui Beethoven.

Totodată, mitul despre *angelicul* Mozart este într-un mod brutal combătut de *umorul scatologic* al însoritului geniu care, după cum mărturisește Benjamin Simkin[13], în numeroase scrisori către Leopold (tatăl), Constanze (soția), Maria Ana Thekla (verișoara), Maria Anna (sora) și Anna Maria (mama) recurge la sugestii și imagini specifice. În muzică, acest limbaj își găsește înfăptuirea în corul pentru șase voci intitulat *Leck mich im Arsch* (KV 231/382c; echivalent cu un popular idiom american: *kiss my ass*), compus probabil în 1780 și publicat cu titlul *Lass froh uns sein* („Hai să fim fericiți"). Sau, în mod similar, *Leck mir den Arsch fein recht schön sauber* (KV 233/382d).

Mozart și mitul integrității valorice: întreaga lui creație este la fel de valoroasă

Falsitatea acestui mit este demascată prin insinuarea că un *Allegro* (KV 1b; compus la doar 3 ani) și *Recviemul* (KV 626; compus în 1791, adică în preajma momentului decesului) sunt la fel de valoroase în virtutea faptului că aparțin unui geniu. Amatorismul unei asemenea afirmații nici nu mai necesită, cred, comentarii. Este totuși nevoie de o argumentare.

Cel mai răspândit mit mozartian este legat de *integritatea valorică* a întregii sale opere. Un stil *monolit* de la primele și până la ultimele lucrări (o evaluare care s-ar potrivi mai degrabă creației lui Bach). Ceea ce reprezintă un fals care constă în proiectarea operei lui de maturitate, cu adevărat genială, asupra compozițiilor sale din copilărie. Un fals în care copilul Mozart a existat într-o altă calitate. Mai precis, în calitatea lui de „câine pavlovian". Sau în calitate de „maimuță darwiniană", ori de „bibelou genial" – copil-muzician de o stupefiantă precocitate – numai bun pentru turnee de popularizare pe la curțile nobiliare de prin toată Europa.

> *Observație.* Acestui mimetism i-a servit, cel mai probabil, o fenomenală capacitate mnemonică afișată, spre exemplu, la 14 ani (1770), în timpul vizitei la Roma, unde, în Capela Sixtină, a fost interpretată lucrarea *Miserere* de Gregorio Allegri, pe care Mozart o „fură", reproducând din memorie un document al papalității ținut sub lacăt și interzis copierii.

Cu alte cuvinte, este vorba despre *mimetism*. Un prim indiciu al *tributarismului* apare atunci când un copil sub înrâurirea coercitivă a unui matur începe să

13. Benjamin Simkin, *Medical and Musical Byways of Mozartiana*, Daniel & Daniel, 2015.

Scanned with OKEN Scanner

„compună" muzică matură învăţată de la adulţi şi destinată interpretării pentru maturi. Sau, mai blând, atunci când e lăsat printre copiii mai mari care practică interpretarea muzicală, pentru a-l supune unui involuntar *mimetism competitiv*. În primul caz, *coerciţia severă* a fost exercitată sub înrâurirea lui Leopold Mozart, un ambiţios şi cel mai important profesor de vioară al secolului al XVIII-lea. În al doilea caz, *coerciţia competitivă blândă* a fost aplicată de sora sa, Maria Anna, numită şi Nannerl, cu aproape cinci ani mai mare. Or, această dublă coerciţie şi-a făcut efectul, cu atât mai mult cu cât Wolfgang s-a dovedit a fi o „gazdă" foarte primitoare pentru ceea ce i-a oferit familia. Împreună, toţi trei apar în cunoscutul tablou realizat în 1780 de Johann Nepomuk della Croce[14].

O parte din lucrările din copilărie ale lui Mozart pot fi găsite în *Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart 1759*. Sunt chiar primele 12 poziţii din *Catalogul Köchel*: *Andante* (1a), *Allegro* (1b), *Allegro* (1c), *Minuet* (1d), *Minuet* (1e), *Minuet* (1f), *Minuet* (2), *Allegro* (3), *Minuet* (4), *Minuet* (5), *Allegro* (5a) şi *Andante* (5b). Tot atâtea exerciţii-miniaturi, pe care Leopold le nota cu multă grijă, deoarece tot el iniţiase joaca de-a compoziţia, arătându-i lui Wolfgang mici şi simple scheme de menuet. Aşa au stat lucrurile în ceea ce priveşte creaţia micuţului geniu până la atingerea vârstei de (aproximativ) 12 ani. Adică, până la intrarea în pubertate. Trebuie menţionată aici ca reper şi compunerea *siengspiel*-ului *Bastien şi Bastiena* (1768, la doar 12 ani), deşi în perioada 1762-1764 sunt compuse zece sonate pentru vioară (KV de la 6 până la 15), o primă sonată pentru pian (KV 15t; 1764), iar între 1764 şi 1765 apar primele cinci simfonii (KV 16, 16a, 19, 19a şi 22), alte şase sonate pentru vioară (KV 26-31), patru concerte pentru pian (KV 37, 39, 40 şi 41) şi încă cinci simfonii (KV 42a, 43, 45, 45a şi 45b).

> *Observaţie*. Acest mit al integrităţii valorice nu se referă doar la Mozart, ci, după cum afirmă compozitorul Pascal Bentoiu, şi la Enescu: „A fost, socot, o eroare să dezgropăm şi să oferim publicului simfonii de şcoală, melodii ocazionale, lucrări de extremă tinereţe (chiar dacă poartă uneori număr de opus), diverse balade, fantezii, *impromptu*-uri, legende etc., când exemplul muzicii germane, care nu se interesează excesiv de simfonia şi sonata de pian a lui Wagner, de simfoniile lui C. M. von Weber, de cele 12 simfonii de şcoală (!) ale lui Mendelssohn Bartholdy etc., ar fi trebuit să ne dea de gândit. Geniul enescian reiese mult mai strălucitor dintr-o singură lucrare de maturitate, decât din toate performanţele sale de copil-minune, ce mai au şi dezavantajul că, fiind uşor de executat, pot fi vehiculate de interpreţi care rezolvă astfel datoria lor sacră faţă de Enescu la modul minimei rezistenţe.[15]

14. Imaginea celor trei – soră, frate şi tată, împreună cu portretul mamei – poate fi găsită la adresa: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Mozart_Family_Croce.jpg.

15. Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1973, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

Or, câte dintre cele 626 de lucrări ale lui Mozart îi reprezintă într-un mod strălucitor geniul? Deoarece, dintr-un total de 41 de simfonii, cel mai des sunt interpretate doar vreo şase-şapte, de la nr. 35 în Do major, *Haffner* (KV 385), până la nr. 41 în Do major, *Jupiter* (KV 551), deşi un adevărat şlagăr poate fi considerată şi Simfonia nr. 25 în sol minor (KV 183/173dB) compusă la doar 17 ani.

Dintre cele 27 de concerte pentru pian şi orchestră, cea mai mare şansă de-a fi interpretat o are Concertul nr. 21 în Do major (KV 467), numit şi *Elvira Madigan* (după filmul suedez omonim din 1967, în a cărui coloană sonoră a fost inclus), cu celebra sa parte a II-a, lentă, în Fa major. Dar mai sunt şi cele patru concerte pentru corn şi orchestră, dintr-un total de 42 de concerte instrumentale.

Din totalul de 22 de opere (dintre care zece au fost compuse la vârsta adolescenţei), doar trei sau patru sunt constant interpretate: trilogia formată din *Nunta lui Figaro* (KV 492; 1786), *Don Giovanni* (KV 527; 1787) şi *Cosi fan tutte* (KV 588; 1790), la care se adaugă *Flautul fermecat* (KV 620; 1791). Despre trilogia antică – *Mithridate, re di Ponto* (KV 87/74a; 1770), *Idomeneo, re di Creta* (KV 366; 1780) şi *La clemenza di Tito* (KV 621; 1791) – publicul larg nu ştie mai nimic; nici despre ordina cronologică în care au fost compuse.

Iar din totalul muzicii de cameră, ca „şlagăr" indiscutabil s-a impus doar Serenada nr. 13 în Sol major (KV 525), cunoscută mai cu seamă cu titlul *Eine kleine Nachtmusik*. Mai există şi cvartetele, într-un număr impresionant de 23, dintre care cele şase Cvartete haydniene (de la nr. 14 până la nr. 19 inclusiv) sunt reale bijuterii ale genului şi, implicit, ale geniului mozartian. Mai sunt şi 18 mise, la care se adaugă, iată, şi ultima lucrare, celebrul Requiem în re minor (KV 626; 1971), cu celebra-i *Lacrimosa*. Atât. În cel mai bun caz, este vorba despre o popularitate fetişizantă, mai degrabă decât despre o reală înţelegere şi asimilare. Iar specialiştii – dirijori, instrumentişti, precum şi muzicologi – rămân „închişi" în propriile „argotice" profesionale, care nu au nimic în comun cu termenii obişnuiţi – *place/nu place* – ai publicului larg.

Această *lejeritate* aparentă a muzicii şi, implicit, această *facilitate* a receptării din prezent a muzicii lui Mozart se datorează atât ideologiei *rococo*, adică *stilului galant*, cât şi gustului public dominant. În cazul muzicii lui Mozart, prin *public* trebuie înţeleasă, în primul rând, nobilimea vieneză şi, în general, cea europeană a respectivei perioade. Revenim iar la analogia cu statuile antice decolorate, deoarece chiar dacă o întreagă cultură aristocratică a dispărut în baia de sânge a Revoluţiei Franceze, emularea fidelă a *eleganţei* şi a *rafinamentului* caracteristice acestui imaginar a supravieţuit până în prezent în accepţiile *ludicului*, *infantilului* şi *însoritului* Mozart. E vorba de un mit sau de un produs consensual al unei ideologii şi al unei clase sociale, ambele deja inexistente altfel decât într-o calitate *istorico-ficţională*, reformulate în termenii unei *clasicităţi artistice muzicale*. De ce

Scanned with OKEN Scanner

rămâne totuşi Mozart atât de îndrăgit? Deoarece muzica lui nu pare să fi necesitat vreun *efort* pentru a fi compusă, afişând cu toată nonşalanţa imaginea unei *inspiraţii divine*, o muzică produsă de-a gata, fără nicio complicaţie, şi care ignoră orice idee de complexitate, invitând astfel întreg publicul să se „îmbăieze" împreună cu autorul în acest *izvor al nemuririi* care este muzica lui.

Mozart şi mitul universalităţii valorice: creaţia i-a fost la fel de valoroasă în toate perioadele istorice ulterioare activităţii lui componistice

Or, chiar din prima clipă devine clar că este vorba despre un fals, deoarece această aserţiune anihilează complet orice posibilitate de abordare critică. În acelaşi timp, ea neglijează însăşi evoluţia istorică a gândirii şi a practicii muzicale. Iar în acest al doilea caz e nevoie de o demonstraţie a contrariului.

După primul mit, cel al *integrităţii valorice*, trebuie menţionat un al doilea, abia astăzi evident. E mitul *universalităţii* lui Mozart – atât în timp, cât şi în spaţiu –, al creaţiei sale şi, împreună cu el, al clasicismului vienez şi al întregii culturi muzicale europene. De aici şi o întrebare legitimă: cât de pertinentă şi cât de necesară este critica creaţiei mozartiene? În ce termeni poate fi formulată o asemenea întrebare şi, mai ales, dacă îşi poate închipui publicul larg, care frecventează şi admiră „şlagărele" menţionate mai sus, posibilitatea unei astfel de „blasfemii" aplicate sacrosanctului simbol al perfecţiunii transcendentale?

Receptarea acestui *universalism valoric* este însă deformată chiar în interiorul culturii europene, câtă vreme receptarea contemporană este condiţionată de totalitatea realizărilor operistice care stau între publicul contemporan şi Mozart însuşi. Cu alte cuvinte, aşa cum bine observă Carolyn Abbate şi Roger Parker în articolul lor, „wagnerismul condiţionează interpretările noastre asupra lui Mozart"[16]. Or, continuând acest raţionament, se poate afirma că la această condiţionare participă şi Rossini, şi Bellini, şi Donizzeti, şi Verdi, şi Ceaikovski şi Rimski-Korsakov; şi, de fapt, totalitatea operelor compuse de la moartea lui Mozart până în prezent. Acesta ar fi un prim amendament.

Pe al doilea îl formulează chiar Hector Berlioz, compozitor romantic, celebru orchestrator şi autor al unor monumentale compoziţii orchestrale şi operistice, precum *Requiem* sau *Grand Messe des morts* (1837), simfonia *Harold în Italia* (1834), simfonia dramatică *Romeo şi Julieta* (1839), operele *Benvenuto Cellini* (1834-1838) şi *Troienii* (1856-1858) şi oratoriul *Damnaţiunea lui Faust* (1845-1846):

16. Carolyn Abbate şi Roger Parker, „Dismembering Mozart", *Cambridge Opera Journal*, vol. 2, nr. 2 (iulie 1990), p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

Este deja timpul să punem capăt acestei admiraţii pentru Mozart, ale cărui opere seamănă toate între ele şi a cărui frumoasă cumpătare oboseşte şi irită! Cât despre Cimarosa, aş trimite diavolului eterna şi unica sa *Nuntă secretă*, aproape la fel de plictisitoare ca *Nunta lui Figaro*, fără a fi nici pe departe la fel de muzicală; v-aş dovedi că comedia acestei opere rezidă exclusiv în *pasquinade*-le actorilor; că invenţia sa melodică este destul de limitată; că cadenţa perfectă, recurentă constant, constituie aproape două treimi din partitură; în final, că este o operă potrivită doar pentru zilele de carnaval şi târguri.[17]

Reacţia negativă, iritată şi în egală măsură plictisită a lui Berlioz trădează, într-un prim moment, doar proveniența conştiinţei lui dintr-un alt izvor al imaginarului decât cel al *galanteriei rococo*, şi anume din *sentimentalismul Sturm und Drang*, desfăşurat ulterior în autenticul romantism subiectiv-individualist şi hiperafectiv. Chiar mai mult, temperamentul romantic al lui Berlioz necesita *transcendenţă*, impunând acest termen şi *suferinţei*, şi *eroismului*. Mozart apare, prin comparaţie, ca o *delicată păpuşă de porţelan*.

În al doilea rând, este reacţia unui muzician cu un alt tip de gândire, una postbeethoveniană şi astfel una *organică*, spre deosebire de gândirea *figurativă* – forme generale de mişcare, arpegii, game, pasagii, bas albertin, formule figurative repetitive – a lui Mozart.

În al treilea rând, Berlioz sancţionează şi „puţinătatea" mijloacelor armonice folosite: *cadenţa perfectă, revenind în fiecare clipă, umple singură două treimi din partitură*. Şi în ultimul rând, cea mai grea acuză: *toate operele sunt asemănătoare, iar frumuseţea lor calmă te oboseşte şi te umple de nerăbdare*. Pentru un explorator al adâncurilor psihologice ridicate la nivelul patetismului eroic şi tragic în egală măsură, muzica lui Mozart apărea ca un bibelou de salon nobiliar, ceea ce în termenii lui Berlioz se traducea ca *o operă bună pentru carnaval sau pentru o zi de târg*.

Nu rămâne fără replică nici muzicologul american Charles Rosen. Acesta amendează procedura mozartiană de umplere a spaţiului sonor cu *figuraţii*, care sunt un material *nontematic*, adică unul *redundant* şi *nul* din punctul de vedere al informaţiei, dar şi al invenţiei muzicale. Această imagine i s-a revelat atunci când studia un pasaj dificil din Concertul nr. 15 pentru pian şi orchestră

17. Traducerea aparţine autorului. În original: „Il est bientôt temps d'en finir avec cette admiration pour Mozart, dont les opéras se ressemblent tous, et dont le beau sang-froid fatigue et impatiente! ... Quant à Cimarosa, j'enverrais au diable son éternel et unique *Mariage secret*, presque aussi ennuyeux que le *Mariage de Figaro*, sans être à beaucoup près aussi musical; je vous prouverais que le comique de cet ouvrage réside seulement dans les pasquinades des acteurs: que l-invention mélodique en est assez bornée; que la cadence parfaite, revenant à chaque instant, forme à elle seule près des deux tiers de la partition; enfin, que c-est un opéra bon pour le carnaval et les jours de foire." Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris: Michel Lévy Freres, 1870, p. 289.

Scanned with OKEN Scanner

în Si bemol major (KV 450), pentru ca mai târziu să descopere o izbitoare similitudine cu pasajul din Concertul nr. 27 pentru pian și orchestră în Si bemol major (KV 595):

> Aceste pasaje sunt formate din elementele de bază ale tonalității: plasarea lor corectă necesită o anumită măiestrie, dar se poate spune că inventarea materialului aici este aproape de gradul zero. Este ușor de observat cum oricare dintre aceste pasaje poate fi înlocuit în mod convenabil cu unul similar dintr-o altă lucrare.[18]

Și parcă parafrazându-l pe Berlioz, și Rosen reia ideea unor interminabile *cadențe* care, într-adevăr, așa cum s-a exprimat compozitorul francez, formau o bună parte a materialului muzical:

> Muzica de la sfârșitul secolului al XVIII-lea se baza pe un repertoriu de fraze convenționale, formulate, care puteau fi transferate după bunul plac de la o lucrare la alta. [...] Ceea ce este însă izbitor în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea e dimensiunea grandioasă a acestor formule, lungimea lor impunătoare – cât durează și ce rol important joacă temporal în structură. Nu sunt pur și simplu, ca în alte perioade, motive sau seturi secvențiale scurte de armonii, ci fraze elaborate care durează mai multe măsuri uneori chiar, o succesiune de mai multe fraze. Ele acționează în cadrul formelor mari ca un fel de umplutură. Ele completează lucrarea.[19]

Până la urmă, constată Rosen, acest *figurativism de substanță cadențială* definește însăși gândirea muzicală a lui Mozart, una definibilă mai degrabă prin *convenționalism* și un grad foarte scăzut de *consistență informațională*. Iar aceasta

---

18. Traducerea aparține autorului. În original: „These passages are formed out of the basic elements of tonality: placing them well requires a certain mastery, but the invention of material here may be said to be almost at the zero degree. It is easy to see how any one of these passages may conveniently be replaced by a similar one from another work." Charles Rosen, „Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project", p. 355. Prelegere susținută în cadrul Tanner Lectures on Human Values, University of Utah, 11 aprilie 2000; disponibil și online: https://tannerlectures.org/wp-content/uploads/ sites/105/2024/07/Rosen_01.pdf.

19. Traducerea aparține autorului. În original: „Late eighteenth-century music depended on a repertoire of conventional formulaic phrases that might be transferred at will from one work to another. [...] What is striking, however, about the second half of the eighteenth century is the grand dimension of these formulas, their imposing length—how long they last and what a large role they play temporally in the structure. They are not simply, as in other periods, motifs or short sequential sets of harmonies, but elaborate phrases lasting several bars, sometimes, indeed, a succession of several phrases. They act within large forms as a kind of stuffing. They fill out the work." Rosen, „Tradition without Convention", p. 355.

Scanned with OKEN Scanner

din urmă poate servi ca explicaţie atât pentru facilitatea receptării, pentru simplitatea şi transparenţa scriiturii, cât şi pentru imaginea muzicii *fericite*, precum şi a însoritului Mozart iradiind *inspiraţie divină*. Cu alte cuvinte, şi dincolo de *rafinamentul*, *lejeritatea* şi *eleganţa* rococoului galant aristocratic, despre muzica lui Mozart se poate vorbi în termeni de „folclor al copiilor", o mentalitate şi un imaginar al *infantilităţii*. Ce-i drept, una de geniu:

> De asemenea, ele articulează forma, apărând cel mai adesea la cadenţe. În concerte (şi uneori în sonate), aceste formule sunt arabescuri de virtuozitate ţesute din game şi arpegii: în cea mai mare parte, acestea sunt derivate din pasajele de coloratură dezvoltate la acea vreme pentru scena de operă, iar tehnica este transferată la concertul şi sonata pentru claviatură sau, mai rar, la concertul pentru vioară.[20]

Cu atât mai surprinzătoare este această simplitate aparent ubicuă şi nediferenţiată care străbate întreaga creaţie a lui Mozart, cu cât, încă în creaţia lui Bach, pot fi constatate diferenţieri foarte stricte atât în ceea ce priveşte concepţia compoziţională şi structurarea profilurilor melodice, cât şi în organizarea scriiturii în secţiuni polifone şi omofone, precum şi în articularea planului dramaturgic, în special în lucrările ciclice:

> Înţelegerea sa a suitei pentru clavecin este diferită de înţelegerea suite orchestrale; sonata pentru clavecin şi-o reprezintă într-un alt fel decât pe cea pentru vioară, deşi, în unele cazuri, el le transcrie pentru clavecin. Chiar *Suitele franceze* sunt diferite de seria de partite, iar sonatele pentru vioară solo, de sonatele pentru clavecin şi vioară. Tipologia fugii pentru orgă (cu fantezie şi preludiu) pentru Bach nu coincide cu tipologia fugii pentru clavecin, aşa cum aceasta este prezentată în *Clavecinul bine temperat*. [...] Astfel, nu există posibilităţi de a face „schimb" de părţi constitutive între *Suitele franceze* şi cele şase partite; iar „stilul" părţii lente dintr-un concert nu permite confundarea ei cu o parte lentă dintr-o sonată pentru vioară.[21]

Or, există şi un al doilea „vitraliu" prin care trebuie filtrată *universalitatea* mozartiană. De această dată este vorba despre expansiunea geografică, în

20. Traducerea aparţine autorului. În original: „They also articulate the form, occurring most often at cadences. In concertos (and sometimes in sonatas), these formulas are virtuoso arabesques woven out of scales and arpeggios: for the most part they are derived from the coloratura passage-work developed at that time for the operatic stage, and the technique is transferred to the keyboard concerto and sonata or, less often, to the violin concerto." Rosen, „Tradition without Convention", p. 355.

21. Tamara Livanova, *Dramaturgia muzicală a lui Bach*, Moscova: Muzghiz, 1948, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

spațiu, a modelului cultural european. Deoarece este evident că, în timpul vieții, celebritatea lui Mozart a fost strict limitată la arealul Europei de Vest. Pe când în prezent, operele lui sunt montate și la Tokyo, și la Beijing, și la New York, și la Melbourne. Într-adevăr, un prim pas în acest sens îl întreprinde Lorenzo Da Ponte, libretistul lui Mozart, atunci când pleacă în Statele Unite și organizează acolo, pentru început, montările trilogiei *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni* și *Cosi fan tutte*.

Cu alte cuvinte, notorietatea lui Mozart se amplifică în paralel cu expansiunea civilizației și a culturii europene, ceea ce pentru secolul al XVIII-lea și al XIX-lea a însemnat *expansiunea colonială* ca proces de *europeizare forțată* a spațiilor invadate. Și nu este vorba atât despre reformularea culturilor colonizate în termeni europeni, cât mai degrabă de simplul fapt că europenii duceau cu ei propria lor *Europă* și o instalau acolo unde îi ducea destinul. Însă și în prezent, în răspăr cu notorietatea mondială a muzicii lui Mozart – de specificat, în interiorul structurii culturale de tip european, acolo unde el tronează ca suveran –, există mai multe culturi muzicale de substanță noneuropeană, adică *regionale*, care în planul gândirii și al practicii muzicale se prezintă ca *alterități absolute* și pe care niciun fel de *hibridizare* postmodernă nu le va putea face *permeabile* sau *tolerante* față de Mozart; și nici măcar *conștiente* de existența grandorii lui de geniu.

Și chiar dacă în prezent Mozartul secolului al XXI-lea este ceva mult mai mult decât a putut să fie în propriul lui veac, al XVIII-lea, e clar că el reprezintă un alt fel de Mozart, unul *contemporaneizat*. Și este puțin probabil ca publicul contemporan să fie în stare să-l deosebească pe Mozart de oricare dintre contemporanii săi care au fost și Salieri, și Paisielo, și Martín y Soler, și Galuppi, și Traetta, și Manfredini, și Sarti.

Însă până la urmă, ca nimeni altul, Mozart oferă oricărei persoane care îi audiază muzica, senzația că s-a făcut înțeles până la cea din urmă limită a sensurilor difuzate. Ceea ce este perfect fals. Adică o prejudecată. Însă importantă este această senzație, oricât de amăgitoare ar fi ea. Deoarece și la atâta timp de la neantizarea lui, Mozart *Divinul* continuă să ne farmece printr-un procedeu la care nimeni nu s-ar fi gândit și în egală măsură nu s-ar fi așteptat, anume *tehnica și estetica bavardajului*. Atât de postmodern. Personajele din *Nunta lui Figaro* sunt conectate între ele prin nesfârșitele bârfe și uneltiri ca într-o rețea de socializare, unde travestirea și „fluiditatea" atitudinală sunt singurele posibilități de a formula un sens. Capacitatea de a spune ceva important, profund, consistent și necesar, însă niciodată direct, niciodată explicit. Bavardajul ca unul dintre cele mai importante semne ale unei autentice umanități.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 2:
Muzica clasică este (în întregime) constituită din lucrări destinate interpretării concertante în prezența unui public

Dubla falsitate – identitatea *artistică* și orientarea *concertantă* – a acestei afirmații devine evidentă dacă admitem argumentul obiectiv că *artisticitatea* muzicii clasice este o achiziție culturală tardivă; autonomia artei și, în special, autonomia muzicii datând de la începutul secolului al XIX-lea. Ea e rezultatul unor masive și sistematic reluate „aluviuni" *estetizante*, produse de fiecare nouă generație de muzicieni, în special de compozitorii romantici. Însă pentru clasicitatea muzicală europeană, cele mai periculoase „aluviuni" ideologice-estetice le-a produs secolul al XX-lea, prin cele trei valuri ale modernismului avangardist (de la Schönberg și până la cei patru minimaliști americani), care s-au închegat cultivând cu insistență o *rușine de clasicitate*. După care a urmat *no man's land*-ul postmodernității, cu Mozart pe ambalaj de bomboane și personaj cinematografic (mistificarea intitulată *Amadeus*, în regia lui Miloš Forman) și cu Beethoven în identitatea câinelui de Saint-Bernard. Valoarea contemporană a concertării publice este o continuare logică a acestui șir.

Performarea *concertantă*, ca noțiune și ca tip de activitate asumat culturală, este și ea o achiziție tardivă a gândirii și a practicii muzicale. Deoarece în istoria muzicii europene au existat perioade extinse în care muzica numită înaltă – în prezent considerată *artă componistică de tradiție academică europeană* – nu a deținut accepția de *compoziție artistică*, și cu atât mai puțin pe cea de *lucrare concertantă*. Iar asta în virtutea faptului că nu a existat nici o conștiință a *artisticității*, nici una a funcției de *compozitor*, nici o conștiință a practicii *concertante* și nici una a *publicului ca destinatar*.

Deformarea susținută prin „aluvionarea" de noi și noi accepții estetice este cauzată de îndepărtarea tot mai mare de contextul originar. Iar acest proces a cauzat ștergerea referențialității *istorice* proprii unei compoziții muzicale. Cât valorează astăzi elanurile *revoluționare* ale apatridului Chopin dincolo de statutul său *iconic* adoptat consensual? Și asta deoarece, în cazul unei mise de Josquin sau Palestrina sau al unei sonate de Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven sau Schubert, accepția compozitorului și a contextului său istoric este acoperită de mai multe „straturi" de înțelegere și de internalizare formulate și impuse în

Scanned with OKEN Scanner

perioadele istorice care au urmat, drept noi şi noi înţelesuri referenţiale. Or, alături de toate aceste „aluviuni" de noi şi noi detalii care extind şi aprofundează cunoaşterea vieţii şi a creaţiei unui compozitor acţionează şi procesul de *esenţializare consensuală*, sinonim cu *mistificarea*, prin care personalitatea unui muzician devine *blazonul* şi *icoana* unui stil, a unei naţiuni, a unei şcoli ori a unui „proprietar" de concepţie artistică influentă. Şi, de fiecare dată, *esenţializarea mistificatoare* tinde înspre instaurarea ca *hiperbolă*, *adevăr absolut* şi *simbol transistoric*. Fără a lua însă în calcul efectele în egală măsură *coercitive* şi *deformatoare*.

Cu alte cuvinte, este vorba despre acţiunile privind *de-* şi *recontextualizarea* continuă a unei compoziţii muzicale şi, implicit, reconsiderarea critică necesară a creaţiei unui compozitor sau a unei şcoli de compoziţie. În acest sens, ca exemplu poate fi dat Grupul celor cinci, un colectiv de compozitori care în epocă erau consideraţi drept diletanţi şi a căror creaţie a fost cât se poate de sabotată de elita imperială. În prezent însă, aceeaşi creaţie este considerată reprezentativă pentru şcoala naţională rusă: Mili Balakirev, Alexandr Borodin, Modest Musorgski, Nikolai Rimski-Korsakov şi Cezar Cui. De asemenea, cazul lui Mihail I. Glinka, fondatorul şcolii naţionale ruse, la origine *litvin* şi nu rus, este notoriu pentru felul în care i-au fost receptate cele două opere: *Viaţa pentru ţar*, montare soldată cu un imens succes şi primită cu o susţinere entuziastă din partea familiei imperiale, lucrarea descriind contextul în care Romanovii au parvenit la puterea moscovită; şi *Ruslan şi Ludmila*, a cărei muzică a fost blamată pentru exotismul său oriental şi pentru implicarea folclorului vernacular. În urma acestei hărţuiri, compozitorul părăseşte Rossia şi moare la Berlin. În prezent, ambele lucrări – drama istorică şi opera fantastică – sunt considerate două surse generative din care au crescut *Boris Godunov* de Modest P. Musorgski, respectiv *Sadko*, *Snegurochka* şi *Skazka o Tsare Saltane* ale lui Rimski-Korsakov.

La rândul ei, *de-* şi *recontextualizarea* determină o alunecare treptată de la accepţia primară a formei originare de performare la exclusivitatea statutului *concertistic* drept determinantă exclusivă, aşa cum este cunoscută astăzi. Spre exemplu, evoluţia genului şi a tehnicii *organum* la cei doi „compozitori" ai şcolii Notre-Dame – Leoninus şi Perotinus Magnus – nu are ca scop dezvoltarea limbajului muzical şi a tehnicii „componistice" (deoarece chiar identitatea de *compozitor* era una abia *emergentă*), ci doar elaborarea de noi concepţii sonore de articulare şi de propagare a conţinuturilor doctrinar-religioase. Este vorba despre accepţia originară, iar nu despre cea „aluvională".

Astfel, reformularea consecutivă a paradigmelor – canonice şi stilistice – nu are ca ţintă doar prezentul, ci este sistematic (re)proiectată şi asupra întregului trecut. Ca exemplu poate servi însăşi tradiţia *cântului gregorian*, care, în prezent, cunoaşte răspândirea *decontextualizată* prin intermediul înregistrării audio-vizuale (vinil, CD, DVD, YouTube ş.a.). Receptate astfel, şi un *Introitus*, şi un *Alleluia*, şi un *Kyrie*, şi un *Sanctus*, toate părţi constitutive ale serviciului liturgic catolic

Scanned with OKEN Scanner

(*Ordinarium Missae*), se prezintă sub forma unor *compoziţii muzicale*, chiar dacă fără un autor precizat şi fără o tradiţie performativă laică. Iar ca reproiectare resemnificantă a prezentului peste trecut o probează, spre exemplu, muzicologul american Edward Lowinsky, atunci când îl încadrează pe Josquin des Prés ca un compozitor de geniu în imaginea unui „Beethoven" al Renaşterii[22]. Iar singurul efect al reproiectării este *deformarea* imaginii şi *alterarea* inadmisibilă a sensurilor originare spre beneficiul capacităţii contemporane de reprezentare (înţelegere şi asimilare).

Această *artisticitate* a muzicii este o însuşire dobândită în virtutea laicizării accentuate încă din perioada Iluminismului (secolul al XVIII-lea) şi afirmată cu deplină măsură deja în secolul al XIX-lea romantic. Traseul parcurs de gândirea şi practica muzicală a fost subîntins între bazinul primordial al practicii religioase (de la mimetismul magic la transcendentalismul creştin), cu o puternică orientare înspre etapa laic-estetică, adică de la *Inefabil*[23] şi, implicit, de la *sublim*[24] la *frumosul* laic în accepţia de *elevat* (superior, select, complex, elaborat şi astfel creat de către geniul-compozitor) în plan social şi *exclusiv* în plan valoric. În al doilea rând, calitatea *concertantă* atrage după sine conceptul de *compoziţie muzicală* ca *lucrare* – obiect valoric sau artefact –, mult mai precis formulat în latină: *ópus* (singular) sau *opera* (plural):

> Conceptul de „operă" muzicală se bazează pe presupunerea că o piesă muzicală compusă este o operă de artă. [...] În acest ultim sens, termenul mai comun este *artificium* (compozit), ca în *res artificiala* (lucru artificial), *artis opus* (operă de artă) sau *opus arte factum* (sau *perfectum*, operă făcută din artă sau operă desăvârşită).[25]

---

22. A se vedea Edward Lowinsky, „Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept", *Musical Quarterly*, vol. 50 (1964), p. 321-340, 476-495, apud. Bonnie J. Blackburn (ed.), *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Chicago – Londra: University of Chicago Press, 1989, p. 40-66; şi, de asemenea, Paula Higgins, „The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, nr. 1 (2005).

23. Silvia Jonas, *Ineffability and its Metaphysics: The Unspeakable in Art, Religion, and Philosophy*, Londra – New York: Palgrave, 2016.

24. Sarah Hibberd şi Miranda Stanyon, *Music and the Sonorous Sublime in European Culture, 1680-1880*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

25. Traducerea aparţine autorului. În original: „The concept of the musical «work» is based on the assumption that a composed piece of music is a work of art. [...] In this latter sense the more common term is *artificium* (composite), as in *res artificiosa* (artificial thing), *artis opus* (work of art), or *opus arte factum* (or *perfectum*, work made of art, or sonsummate work)." Laurenz Lütteken, „The work concept", în Anna Maria Busse Berger şi Jesse Rodin (ed.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 55-68.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce, din nou, este o achiziţie culturală tardivă, adică abia de pe la 1800, aşa cum o postulează filozofa şi muzicologa americană Lydia Goehr în lucrarea ei de referinţă: „Dacă muzicienii de dinainte de 1800 nu se raportau la muzică în termeni de opere, atunci cum o făceau? Ce condiţii şi gânduri caracterizau producţia lor muzicală şi cum diferă acestea de cele care caracterizau producţia de opere?"[26]

Concepţia atât de contestată a Lydiei Goehr e susţinută şi de muzicologul de origine sud-africană Gavin Steingo, de la Princeton University, chiar în deschiderea propriului text, nu lipsit de o evidentă ironie la adresa criticilor:

> Cu siguranţă, conceptul de operă muzicală nu a existat dintotdeauna. Totuşi, descifrarea cu precizie a momentului *în care* a apărut opera s-a dovedit a fi o sarcină extrem de dificilă pentru muzicologi. În special publicarea lucrării Lydiei Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* – în care aceasta a susţinut în mod celebru că conceptul de operă s-a cristalizat în jurul anului 1800 –, a provocat o litanie nesfârşită de modificări şi de respingeri directe. În multe cazuri, cercetătorii au păstrat esenţa argumentului lui Goehr, dar au încercat să împingă data înapoi, adesea până în perioada propriei lor specializări. Mai mulţi cercetători ai muzicii baroce au susţinut că operele muzicale au existat în secolul al XVII-lea (dar nu şi înainte), în timp ce mai mulţi cercetători ai Renaşterii au susţinut că opera muzicală a apărut în acea epocă (dar nu şi mai devreme). Într-adevăr, au existat încercări – deşi oarecum discrete – de a localiza apariţia operei muzicale în perioada medievală. [...] Într-adevăr, există multe motive pentru a lua argumentele ei în serios şi, în unele privinţe, arhiva istorică pare să susţină ipoteza anului 1800.[27]

---

26. Traducerea aparţine autorului. În original: „If musicians before 1800 did not think about music in terms of works, how did they think about it? What conditions and thoughts characterized their musical production, and how did these diff er from those that characterized work production?" Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxfort: Clarendon Press, 1992.

27. Traducerea aparţine autorului. În original: „Certainly, the concept of the musical work has not always existed. Yet deciphering precisely *when* the work emerged has proved an immensely difficult task for musicologists. In particular, the publication of Lydia Goehr's *The Imaginary Museum of Musical Works*—in which she famously argued that the work-concept crystallized around 1800—has provoked an endless litany of modifications and outright rebuttals. In many cases, scholars have retained the gist of Goehr's argument but have sought to push the date backwards, often to the period of their own specialization. Several scholars of Baroque music have argued that musical works existed in the seventeenth century (although not before), while several scholars of the Renaissance have argued that the musical work emerged during that era (although not earlier). Indeed, there have been attempts—although somewhat muted—to locate the advent of the musical work in the Medieval period. [...] Indeed, there are many reasons to take her arguments seriously and in some ways the historical

Scanned with OKEN Scanner

Cu o oarecare certitudine s-ar putea spune că accepţia *lucrării muzicale* ca *ópus* (*work* sau *werk*) a fost definită de întâietatea uneia dintre cele două sintagme: *forma notată* şi *forma performată* a muzicii. Dacă la momentul inventării notaţiei (1026, de către Guido Aretinul), muzica era concepută în exclusivitate ca *act performativ* (situaţie care a durat până în perioada barocă[28]), iar *partitura* doar în calitate de *obiect însoţitor*, ca suport mnemonic şi ca un *set de instrucţiuni*, inversarea acestei relaţii – performarea care decurge exclusiv din datul primar şi originar al partiturii – revelează şi, în cele din urmă, impune *partitura* ca *indiciu exclusiv al lucrării muzicale* (după 1800)[29]. Argumentul Lydiei Goehr e explicitat de Gavin Steingo în studiul său:

> Însă la cel mai elementar nivel, argumentul ei despre apariţia operei muzicale se bazează pe aceeaşi „inversiune" la care m-am referit mai sus. Înainte de 1800, spune Goehr, interpretarea era prioritizată în detrimentul înscrierii. După 1800, prin contrast, interpretările muzicale atestă o „operă" care există dincolo de toate interpretările posibile.[30]

Or, *partitura* nu este *muzică*. Este doar o formă *simbolică-vizuală* – rezultatul unei ştanţări colorate într-un suport de celuloză – a unei sonorităţi *posibile*. Din punct de vedere *faptic* şi, implicit, *material* (frecvenţele fizice şi impactul participativ-emoţional), valoarea *partiturii* este una de ordin secundar, dacă nu chiar una neglijabilă. În plus, tocmai calitatea *materialităţii* – palpabilul hârtiei şi impalpabilul sonorităţii – atestă două poziţionări ontologice radical opuse. Aşa cum bine observă Gavin Steingo, atât relaţia *sonoritate-partitură*, cât şi

---

archive seems to support the 1800 hypothesis." Gavin Steingo, „The Musical Work Reconsidered, in Hindsight", *Current Musicology*, nr. 97 (2014), p. 81.

28. Este de luat în considerare că inversarea de substanţă ontologică – din *performare-partitură* în *partitură-performare*, cu atribuţia finală a *lucrării* ca *partitură* – a devenit posibilă doar după perfecţionarea definitivă a notaţiei în secolul al XVII-lea. Şi cum emergenţa şi implementarea unor îmbunătăţiri este un proces relativ îndelungat, incluzând întreaga perioadă a barocului muzical, borna anului 1800 apare ca una plauzibilă. Acesta însă nu este singurul argument doveditor.

29. Această mutaţie – *inversarea* şi astfel *reformularea funcţională* – este deja o a doua transformare ontologică, prima având loc în 1586, atunci când umanistul florentin Giulio del Bene a propus mutarea muzicii din quadriviumul numeral-cosmic în triviumul lingvistic-filologic. Astfel, statutul *transcendental* al muzicii a fost reformulat în unul *antropologic*, de unde au decurs şi *retorica afectelor*, şi *estetica sentimentului muzical*, şi inventarea *semioticii*, urmate la începutul secolului al XX-lea de inventarea *hermeneuticii muzicale*.

30. Traducerea aparţine autorului. În original: „On the most basic level, though, her argument about the advent of the musical work turns on the same «inversion» that I referred to above. Before 1800, says Goehr, performance was prioritized over inscription. Afer 1800, by contrast, musical performances attest to a «work» that exists over and above all possible performances." Steingo, „The Musical Work Reconsidered", p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

inversarea istorică a locului ocupat de fiecare concept reprezintă o surprinzătoare analogie cu relația *metal prețios-bancnotă*, adică, la fel ca în cazul muzicii, *material-simbol*. În prezent, miza este pe *simbol* (bancnotă) în defavoarea *materialului* (platină, aur, argint). Or, accidental sau nu, prima atestare a emisiei de bancnote datează din 1661 (Sveriges Riksbank, Banca Suediei), urmată de o a doua tentativă în 1690 (provincia Massachusetts, urmată de celelalte 13 colonii americane), pentru ca în 1694, Bank of England să permanentizeze emisia de bancnote, fiind astfel legiferată trecerea de la *material* la *simbol*. Ca argument doveditor, concomitența acestor două mutații este frapantă prin revelarea unui numitor comun între domenii atât de diferite. Având în vedere miza exclusivă pe simbol, este de admis că o *lucrare muzicală* există chiar dacă nu a fost niciodată interpretată (așa cum frecvent se întâmplă în prezent)[31]. Sau, în plus, poate fi admis statutul canonic al unor compoziții muzicale, în lipsa unei tradiții performative, ca în cazul lucrărilor lui Arnold Schönberg, servind ca argument aici notorietatea dobândită în calitate de *fondator de tradiție*.

Un alt argument are în vedere *precizia ștanțării* (partitura) în opoziție cu *variabilitatea*, adică imprecizia, și *multiplicitatea variantică a performării*. Spre exemplu, chiar dacă e reductibilă la o partitură concretă a lui Chopin, valoarea oricărei interpretări a acesteia constă în *unicitatea*, adică în *alteritatea individuală* a unui Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Dinu Lipatti, Maurizio Pollini, Sviatoslav Richter, Vladimir Aşkenazi sau Martha Argerich. La fel se întâmplă și în cazul *lucrărilor* lui Bach: Samuel Feinberg, Glenn Gould, András Schiff, Tatiana Nikolayeva, Rosalyn Tureck și Angela Hewitt; sau Sviatoslav Richter urmat de Murray Perahia, marele Andrei Gavrilov, și, deloc surprinzător, Keith Jarett atât cu *Clavecinul bine temperat*, cât și cu *Variațiunile Goldberg*. Adevărate șlagăre mondiale au devenit și integralele sonatelor pentru pian de Mozart și de Beethoven.

Argumentul *preciziei* (partitura) – ca opoziție între *concretul* notației și *abstractul* performării sonore – este întărit de convergența succesivă a tot mai multor argumente însoțitoare, care subordonează muzica textului și sensurilor noționale:

(1) mutarea muzicii în triviumul filologic vine în urma Renașterii *umaniste* cu accentul pus pe forma *literală* a sensului și indică orientarea prioritară înspre *textul noțional*, în opoziție cu sensul „confuz" al muzicii contrapunctice;

(2) reforma lui Martin Luther constă în traducerea Bibliei din latină în germană și, mai mult, în concepera unei *Biblia pauperum* (ilustrată) a lui Albrecht Pfister în 1462; iar pentru psalmi a compus el însuși 38 de *melodii* simple, accesibile interpretării chiar și după o singură audiție;

(3) Palestrina salvează polifonia renascentistă prin *Missa papae Marcelli*, rarefiind scriitura contrapunctică (adică a *muzicii*) și favorizând astfel *audibilitatea textului*;

31. Steingo, „The Musical Work Reconsidered", p. 82-83.

Scanned with OKEN Scanner

(4) direcţia *rarefierii scriiturale* este susţinută de membrii Cameratei florentine (Bardi), prin abandonul polifoniei în favoarea *melodiei vocale cu acompaniament*, orientând mijloacele *muzicii* în mod univoc spre valorizarea conţinutului noţional al *textului*;

(5) în muzica barocului accentul nu este pus pe *calitatea performării*, ci pe eficienţa efectului exercitat asupra publicului, în virtutea recursului la *retorica muzicală a afectelor*;

(6) muzica barocului este una *forţată* să se comporte ca un *text literar*; or, în comparaţie cu sistemul modal şi cu polifonia contrapunctică a Renaşterii, sistemul tonal-funcţional prezintă, la rându-i, o extraordinară simplificare prin relaţiile stabilite între „personajele" armonice – *tonica-subdominanta-dominanta* – şi gravitarea tuturor celor şase trepte în jurul celei de-a şaptea, cea fundamentală;

(7) întâietatea *libretului* (în latină: *liber*, „carte"; în italiană: *libro*, „carte") în defavoarea muzicii ilustrează, din nou, opţiunea pentru *sensul explicit* al textului şi rolul *ilustrativ*-însoţitor al muzicii performate;

(8) literatura este prima în care conceptul de *autor* este elaborat (începând, poate, cu Cervantes, în secolele XVI-XVII), însă importante sunt *portabilitatea* şi *detaşarea* de contextul originar, adică *propagarea*, în calitatea de *obiect fizic* cu un conţinut *fix*. Ca atare, prototipul *stabilităţii* spre care a tins muzica este *partitura* în calitatea ei de *carte* („libret" al sonorităţii conservate prin notaţie) care putea fi multiplicată şi propagată. Iar faptul că inclusiv muzica Evului Mediu şi cea a Renaşterii nu s-a putut bucura de o asemenea *portabilitate* pe care literatura a putut-o practica cu mult înaintea inventării tiparului nu necesită argumentare;

(9) în favoarea *partiturii* ca *simbol* al compoziţiei muzicale ca *lucrare* acţionează şi datul *abstract* al imaginaţiei şi al intuiţiei compozitorului, care doar prin *notarea* propriilor conţinuturi (*fantasme, dezideratives sonore*) aduce la început, în *concret*, imaginea muzicii pentru el însuşi (ca prim evaluator), garantând, prin datul *material* al partiturii, posibilitatea mai multor *performări* obiective;

(10) în planul *atribuţiei auctoriale* trebuie luat în considerare şi argumentul *individualizării*, pornind, spre exemplu, de la Bach – angajat civil al bisericii, aservit conceptual creştinismului evanghelic –, trecând prin etapa Beethoven – un prim model de compozitor independent şi social, şi ideologic – şi definitizat pe deplin doar de către compozitorii romantici ai secolului al XIX-lea;

(11) concluzionând şirul argumentelor, prin datul *partiturii*, conceptul de *lucrare* muzicală reprezintă o incontestabilă *dovadă* care atestă *existenţa permanentă a creaţiei compozitorului*.[32]

32. Steingo, „The Musical Work Reconsidered", p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

O altă accepţie a compoziţiei muzicale în calitatea ei de lucrare afişează o dependenţă faţă de *expunerea în public*. Astfel, asumarea de către compoziţia muzicală a statutului de *lucrare* (*work*, *werk*, *ópus*) este concomitentă cu emergenţa şi afirmarea conceptului şi a fenomenului de *spaţiu public*. Într-adevăr, această *concomitenţă* este în egală măsură sinonimă şi cu *individualizarea* compozitorului, dar presupune şi acţiunea de înstrăinare a *lucrării* în vederea evaluării şi afirmării ei valorice ca *proprietate publică*.

Cazul lui Mozart care, într-un mod inocent, „fură" prin memorare compoziţia *Miserere* de Allegri este revelator ca transfer de la *obiectul privat* (bun exclusiv al bisericii) la *obiectul public* (scos de sub cheie). Aici devin determinante (1) condiţiile de practicare, (2) instituţia care oferă aceste condiţii, (3) orientarea şi conţinutul „lucrării" în funcţie de *comanditar* şi de conţinutul *comenzii sociale* şi, important, (4) înţelegerea pe care o are chiar compozitorul faţă de produsul său şi pentru ce sau pentru cine îl compune, dar şi ce consideră compozitorul sau destinatarii că reprezintă acest produs. Bach şi Beethoven sunt, în acest sens, reprezentativi pentru cele două ipostaze ale compoziţiei muzicale: (1) Bach nu produce *lucrări*, ci *übungen* (exerciţii), pe când (2) Beethoven deja produce *ópus*-uri. Spre deosebire de Liszt, Bach nu *concertează*, deoarece numindu-şi lucrările *exerciţii*, el concepe chiar actul compoziţiei ca pe un *omagiu adus lui Dumnezeu*, singurul deţinător al abilităţii *creative*. Toţi ceilaţi *exersează* doar, având-L ca referinţă supremă.

Astfel, poate fi constatată deplasarea de la schema *compozitor-lucrare-instituţie-patronat* la schema *compozitor-lucrare-public*, iar expunerea *spaţiului social* (tot mai) *deschis* determină şi deplasarea accentului pe *individualitatea compozitorului*[33]. Aceste două scheme pot fi ilustrate din nou prin creaţia lui Bach – ciclul anual al cantatelor – ca *bun privat* (al bisericii), respectiv prin creaţia lui Beethoven – ciclurile de sonate, cvartete, concerte instrumentale şi simfonii – performată în aceleaşi condiţii de *bun public*. Creaţiile lui Haydn şi Mozart pot fi considerate un model de tranziţie de la *privat* (salonul nobiliar) – unde Haydn este în serviciul familiei Eszterházy, iar Mozart, în serviciul arhiducelui Coloredo – la *public* (*Simfoniile londoneze* ale lui Haydn şi ultimele creaţii ale lui Mozart: trei simfonii, două opere şi un recviem), spre exemplu, atunci când Haydn dobândeşte independenţa de *freelancer*.

Muzica barocului era o muzică orientată exclusiv spre *performare*. Ce însemna însă această exclusivitate în situaţia în care (1) notorietatea lucrării nu era

33. Exemplară în acest sens este comparaţia dintre statutul social al fiecăruia dintre cei trei compozitori ai clasicismului vienez: Haydn, Mozart şi Beethoven. Primul lucrează aproape întreaga sa viaţă în calitate de „servitor" ataşat de familia nobiliară Eszterházy. Destinul celui de al doilea este distribuit în două părţi aproape egale între statutul de „servitor" al arhiducelui Coloredo la Salzburg şi de artist liber la Viena. Întreaga existenţă creatoare a celui din urmă este trăită în calitate de persoană independentă.

Scanned with OKEN Scanner

evaluată în funcţie de cine a compus-o, ci în funcţie de cui i-a fost dedicată? Şi apoi, (2) care putea fi valoarea auctorialităţii atâta timp cât nu exista conceptul de *recunoaştere publică*? De asemenea, muzica produsă de o persoană *privată* şi ca atare aservită bisericii (şi cu identitatea auctorială obturată) sau unui mecenariat nobiliar era şi corespunzător (3) destinată pentru un uz privat, pentru exersare sau delectare. Şi nu avea nicio importanţă (4) cine a compus muzica, ci cât de bine satisfăcea aceasta cerinţele şi nevoile ocazionale ale patronatului[34]. În egală măsură, (5) gradul de recunoaştere a lucrării era într-o strânsă legătură cu statutul destinatarului omagiat pe această cale. Până la urmă, în absenţa unui *spaţiu public*, (6) era foarte puţin probabil ca o lucrare muzicală să se bucure de mai multe performări *diferite* (interpreţi şi locaţii), iar din această cauză nu putea fi vorba despre nicio *tradiţie interpretativă*, care a devenit posibilă (ca una ferm stabilită) abia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind cu atât mai mult întărită de atitudinea *nostalgică*, adică *neoclasică*, a compozitorilor romantici.

După cum observă muzicologul german Laurenz Lütteken:

> Termenul „lucrare" implică activitate, eficacitate şi muncă, dar poate semnifica şi rezultat, adică ceea ce rezultă din muncă. Urmând termenul grecesc „ergon" (ἔργον), latinescul „opus" păstrează acest sens dublu, semnificând atât procesul de creaţie, cât şi produsul creat şi nu a fost niciodată folosit exclusiv pentru a se referi la un rezultat final. În acest ultim sens, termenul mai comun este *artificium* (compozit), ca în *res artificiosa* (lucru artificial), *artis opus* (operă de artă) sau *opus arte factum* (sau perfectum, operă făcută din artă sau operă desăvârşită).[35]

Diferenţa dintre o lucrare *artistică* şi una *meşteşugită* constă în modul diferit de înţelegere a ceea ce este *creat*, *produs* sau *făcut*. Or, de aici se deduce că un obiect poate fi considerat cu atât mai *artistic*, cu cât sensurile legate de *muncă* şi *meşteşug* sunt tot mai mult date laoparte. Şi independent de etimologia greacă – *mousike techne* (meşteşugul muzelor cu sens de *iscusinţă*) – şi de cea latină – *ars* (*priceperea* de a produce, în opoziţie cu rutina meşteşugului) –, în prim-plan se află accepţia de *artificiu*, într-o totală concordanţă cu sensul antic grecesc (accepţie platoniciană) al artei ca *mimesis*, care era considerată a fi o *copie după o altă copie*, adică

34. Goehr, *The Imaginary Museum*, p. 180.

35. Traducerea aparţine autorului. În original: „The term «work» implies activity, efficacy, and labor, but can also signify output, i.e., that which results from work. Following the Greek term «ergon» (ἔργον), the Latin "opus" retains this dual meaning, signifying both the process of creation and the created product, and has never been employed exclusively to refer to an end result. In this latter sense the more common term is *artificium* (composite), as in *res artificiosa* (artificial thing), *artis opus* (work of art), or *opus arte factum* (or perfectum, work made of art, or consummate work)." Lütteken, „The work concept", p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

o copie (artistică, adică *artificiu*) de pe obiectul meşteşugului, care la rându-i, este o *copie* după prototipul ideal. Această „artificialitate" poate fi aplicată cu atât mai mult muzicii, cu cât percepţiei îi este dată *imaterialitatea* sa funciară.

Având toate aceste constatări, se poate conchide cu clariate că, spre exemplu, întregul ciclul calendaristic al cantatelor lui Bach (preconizat ca atare, însă nu şi realizat astfel) nu poate fi considerat, în calitatea cantatelor, un (1) *ópus*. Iar asta cu atât mai mult cu cât nu a fost în niciun caz vorba despre o accepţie (2) *concertantă*, una orientată limpede către un (3) *public* şi care să nu urmărească (4) *promovarea persoanei compozitorului* şi nici dobândirea vreunei (5) *notorietăţi*. Toate cele cinci accepţii sunt însă specifice mai mult prezentului – un prezent al *incertitudinii culturale* şi al *oportunităţilor egale*[36] – decât unei perioade aflate într-un proces de formulare şi reformulare a sensurilor şi a funcţiilor sociale ale gândirii şi ale practicii muzicale. Nu în ultimul rând, în special în perioada barocului muzical, şi-a spus cuvântul *fluiditatea conceptuală* şi *universalitatea* (paneuropeană a) *limbajului muzical*, atât în planul tehnicilor, cât şi în planul genurilor, ambele putând fi considerate mai degrabă reprezentative pentru gândirea muzicală a compozitorului decât în calitatea lor de lucrări muzicale *discrete* – în accepţia de *work* sau *werk* –, adică *individualizate* şi *unicate*.

Observaţie. Problema compoziţiei muzicale, inexistentă în muzica barocă în calitate de *lucrare* (*work*, *werk* sau *ópus*), e ilustrată în cel mai revelator mod în genul *operei baroce*, pentru exemplaritatea binomului *libret-muzică*. În această situaţie, atenţia publicului era focalizată aproape exclusiv pe figura libretistului, iar nu pe compozitor, executant, „meşteşugar" şi „asistent" al celui dintâi. În comparaţie cu integritatea şi coerenţa libretului, muzica se prezenta ca un element *provizoriu*, *contingent* şi mai mult *ocazional*[37]. E de ajuns să ne gândim doar la creaţia lui Metastasio (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi), constând din 28 de librete pentru operă, opt pentru oratorii, 36 pentru serenade şi 37 pentru cantate, cu un total de 108 texte-scenarii pentru un număr, practic, incalculabil de concepţii muzicale (însoţitoare). Doar cele 28 de librete au fost folosite în 1.050 (!) de opere: *Artaserse* (cu cel mai mare succes) – 90 de compozitori; *Demofonte* – 75; *Didone abbandonata* – 70; *Adriano in Siria* – 65; *La clemenza di Tito* – 50, şi multe altele. Pentru *scenariile* lui Metastasio se stătea parcă la coadă: Leonardo Vinci, Antonio Caldara, Johann Adolph Hasse, Porpora, Bononcini, Gassmann, Feo, Corti, Wagenseil, Vivaldi, Mysliveček, Salieri, Gluck, Haydn, Cherubini şi, până la

36. John Butt, „The Seventeenth-Century Muzical «work»", în Tim Carter şi John Butt (ed.), *Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 27.

37. În aceste rânduri, John Butt citează opinia muzicoloagei americane Ellen Rosand din cartea *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley – Los Angeles – Oxford: California University Press, 1990, p. 198-220.

Scanned with OKEN Scanner

urmă, Mozart. Din doar opt librete pentru oratorii au rezultat 360 de lucrări, iar din 36 de *serenade* (*feste* sau *azioni teatrali*), circa 240 de compoziţii. Din cele 50 de opere ale lui Gluck, 20 sunt cu libretele lui Metastasio, cum ar fi *Orfeo ed Euridice* (1762) şi *Alceste* (opera-manifest, 1767).[38]

Materialul muzical comun (figurativ-ornamental şi doar cvasitematic) – unul care permitea pastişări şi permutaţii atât în interiorul lucrărilor unui singur compozitor (sonatele lui Domenico Scarlatti, *concerti grossi* de Corelli şi Händel şi concertele instrumentale ale lui Mozart), cât şi prelucrarea (retimbralizarea) de lucrări străine (Bach şi concertele pentru vioară ale lui Vivaldi) –, logica structural-procesuală într-o mare măsură omogenă (contrapunctică, în opoziţie cu cea omofonă, ambele fiind tonal-funcţionale), tiparele formale constant replicabile (bi-, tristrofice şi rondovariaţionale), precum şi genurile instrumentale (sonata şi suita baroce, ricercarul şi fuga, concertul instrumental) şi cele vocale (*aria da capo*), indiferent de *alteritatea* tipologică şi taxonomiile în curs de standardizare, nu permiteau încă, în termenii perioadei de origine (şi nu în termeni contemporani), identificarea compoziţiei muzicale într-o accepţie tardivă (după 1800), una evident reproiectată retroversiv, în calitatea ei de *work*, *werk* sau *ópus*. Într-adevăr, după cum observă John Butt în textul său, poate fi vorba despre conceptul *ópus* în accepţia de *lucrare discretă* şi, implicit, despre polemici şi opinii privind atribuţia acestuia abia începând cu secolul al XVI-lea. Însă încetăţenirea definitivă şi uzanţa generalizată a conceptului ar trebui recunoscută de abia odată cu *lucrările* clasicilor vienezi (cu precădere începând odată cu al doilea stil al lui Beethoven, adică după 1800).

Bach nu a intenţionat să compună lucrări, afirmă Lydia Goehr cu toată hotărârea. Spectaculos de complexă atât în jocul permutativ al accepţiilor, cât şi ca evoluţie implacabilă a sensurilor, problema conceptului de *lucrare muzicală* şi, implicit, problema polemicilor pe care le-a stârnit (şi încă le stârneşte) pot fi rezumate prin două idei universal valabile şi pentru ştiinţa istorie, şi pentru oricare gândire şi activitate de substanţă artistică.

Prima idee se referă la conceptul de *lucrare* (muzicală) ca *noţiune regulativă*, mai degrabă decât *constitutivă*, care *intră în acţiune* ca atare abia după 1800. Într-adevăr, un an înainte de şi unul *după* 1800 nu marchează, de fapt, doar perioade istorice diferite, ci şi două sisteme de cunoaştere, adică de *formulare* şi de *organizare* diferite ale acesteia. Astfel, devine evident că un concept precum cel de *lucrare muzicală* nu are cum să fie regulativ în contextul barocului muzical unde accentul cade pe argumentul *extramuzical* al *discursivităţii de substanţă retorică*; adică *lucrarea* propriu-zisă există doar în calitate de *pretext* pentru *ceva* mai

38. Informaţiile despre creaţia lui Metastasio sunt preluate din textul lui Sebastian F. Schwarz „Metastasio – 28 opera libretto and still counting", februarie 2023, https://operavision.eu/ feature/ metastasio-28-opera-librettos-and-still-counting.

Scanned with OKEN Scanner

important, care, fatalmente, o obturează. Asta nu înseamnă că în baroc nu s-au compus *lucrări*, ci doar că nu era vorba despre un concept *formulat* şi *asumat* ca *referinţă*. Cu alte cuvinte, Lydia Goehr nu spune că *Bach nu a compus lucrări*, ci că *Bach nu a intenţionat să compună lucrări*. Or, nu acelaşi lucru se întâmplă după 1800, fiind vorba despre un clasicism vienez de maturitate (beethovenian) şi un romantism incipient (schubertian). Conceptul de *lucrare* devine *regulativ* în virtutea formulării şi aproprierii a două concepte – *autonomia artei* şi *arta ca religie* – care au reclamat formularea propriului *obiect*. În cazul muzicii, acest obiect a fost *lucrarea muzicală*, de această dată asumată şi aplicată conştient. Cu alte cuvinte, borna temporală 1800 este doar un indiciu convenţional de la care conceptul de *lucrare* devine utilizabil.

O a doua idee este *reproiectarea*. Conceptul *regulativ* este reproiectat asupra perioadei în care funcţiona doar în calitatea lui de *constitutiv*. Este, adică, vorba despre o *teleologie negativă* sau *inversată*. Reiese de aici că o sumă de calităţi *beethoveniene* pot fi reproiectate chiar până în Renaştere, unde – surpriză! – se dovedesc a se potrivi perfect cu figura lui Josquin des Prés, aşa cum a demonstrat Edward Lowinsky. Tot astfel, prin reproiectare se ajunge la ideea că şi Bach a compus *lucrări*, dar şi Schütz, şi Palestrina, şi Ockeghem, şi Machaut, şi chiar şi Leoninus, ideea Lydiei Goehr diluându-se şi astfel banalizându-se. Cu toate acestea, muzicologa americană Susan McClary, mai degrabă indirect decât intenţionat, confirmă această idee, susţinând că secolul al XVIII-lea muzical trebuie tratat ca un tot unitar, fără a-l diviza într-o jumătate barocă şi una clasicistă. Acţionând ca pretext pentru polemici şi partizanate conceptuale, această idee oferă însă ceva mult mai incitant, anume ideea unei *complexităţi inepuizabile* a trecutului şi în egală măsură a *interpretabilităţii multiple* cu o cantitate *indefinibilă* de ipoteze pertinente.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 3:
Orice situaţie performativă trebuie considerată în calitatea ei de lucrare muzicală. Experienţa imaginativă şi experienţa participativă ca două criterii determinante

Una dintre determinantele barocului muzical a fost consubstanţialitatea ipostazelor *compozitor-interpret*. Nu se putea însă concepe fuziunea celor două „protocoale", adică procesul de *compunere* şi procesul de *performare* a muzicii compuse. Conceptul de *notaţie* şi conceptul de *eveniment* îşi păstrau *alteritatea* ca *idiomuri procedurale* net distincte. O situaţie de mediere şi-o asuma *improvizaţia instrumentală*, în calitatea ei de *exerciţiu al spontaneităţii* şi *al imprevizibilului* (latinescul *improviso* sau *inprovisus*, cu sensul de *imprevizibil*, *nepregătit*), elaborare variaţională a melodiei prezentate ca *temă* sau, într-un alt sens, generarea unei *scriituri figurative* de substanţă *armonică*. Cu alte cuvinte, prin improvizaţie se înţelegea, şi continuă să se înţeleagă, o demonstraţie performativă sau o *etalare reprezentaţională* (de substanţă concertantă) a limitelor inspiraţiei spontane. Iar în cazul improvizaţiei, inspiraţia, care în mod normal servea acţiunii de *compunere* a unei lucrări, primea o accepţie amplificată, deoarece *procesul compunerii* nu mai era unul al *notării*, ci, evitându-o, unul direct *performativ instrumental*.

Or, poate fi constatată existenţa în concomitenţă a acestor trei tipuri de practicare a muzicii: (1) compoziţia, separată de (2) performare, şi (3) fuziunea primelor două sub forma improvizaţiei, care de-a lungul istoriei muzicii a adoptat forma improvizaţiei pe *cantus firmus*, practicată pe larg în tradiţia cântului gregorian în perioada Evului Mediu şi a Renaşterii, însă deja în cadrul concepţiei scriiturii contrapunctice.

Un model al excelenţei improvizatorice l-ar putea oferi organistul german Johann Reincken, a cărui carieră a început din adolescenţă şi s-a desfăşurat de-a lungul întregii sale vieţi, până la vârsta de 89 de ani. Cu doar patru compoziţii publicate în timpul vieţii, Reincken şi-a dobândit notorietatea prin talentul său de improvizator.

Marele Johann Sebastian Bach, care l-a întâlnit pe Reincken şi i-a obţinut aprobarea, era mult mai cunoscut în dubla lui calitate de *(multi)instrumentist*

Scanned with OKEN Scanner

şi de *improvizator* (decât de *compozitor*), fie în situaţia unui *preludiu*[39] sau a unei *invenţiuni* la clavecin, fie în cazul unei *fugi* sau al unui *coral* la orgă, fie executând un *continuo* însoţind un alt interpret vocal sau instrumental. Acest tip de evoluţie *improvizatorică* era apreciată în primul rând pentru posibilitatea de a practica „în direct" arta invenţiei cu o libertate mult mai mare decât, spre exemplu, stând în faţa unei pagini liniate, chiar dacă această marjă de libertate generativă nu era foarte diferită de aceleaşi invenţiune, fugă sau continuo.

Genul *fantasia* reprezintă un indiciu direct al manierei *improvizatorice* de interpretare, aşa cum apare, spre exemplu, în Fantezia şi fuga în do minor (BWV 537 şi 906) sau în sol minor (BWV 542 şi 917) sau în celebra Fantezia cromatică şi fuga în re minor (BWV 903). Un alt exemplu ar fi Fanteziile în Re major (H[40] 160), în sol minor (H 225) sau în Mi bemol major (H 348) ale lui C. Ph. E. Bach. În plus, genul *toccata*, piesă de virtuozitate, îşi ocupă locul ei legitim de *introducere improvizatorică* în sintagma *toccata şi fuga*, la fel ca *preludiu şi fuga* sau *fantezia şi fuga*, genuri standardizate în perioada barocă. Începând cu Girolamo Frescobaldi şi continuând cu Pachelbel, Froberger, Sweelinck şi Buxtehude, genul culminează în creaţia lui Johann Sebastian Bach, iar ca exemplu aici poate servi Toccata şi fuga în re minor (BWV 651).

Celebru în perioada barocului mai ales pentru tratatul său *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X libros digesta* (1650), iezuitul german Athanasius Kircher (urmat ulterior de Johann Mattheson cu lucrarea sa din 1739, *Der vollkommene Capellmeister*) formulează conceptul *stilus fantasticus* – cu o referire explicită mai degrabă la *fantezia generativă* decât la *fantasmare* –, aplicat muzicii instrumentale. E vorba de un tip de practică *improvizatorică* deja larg răspândită (mai ales în spaţiul Germaniei de Nord) prin muzicieni improvizatori de virtuozitate ca Frescobaldi (tratatul *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, din 1616) şi ca elevul său german Froberger, dar şi ca Buxtehude, Reincken sau Schütz, împreună cu Heinrich Ignaz Biber. Ca genuri destinate improvizaţiei erau practicate *ricercarul*, *fantasia*, *toccata*, *sonata* (de la *sonare*, în italiană) şi *preludiul*. Accepţia procedurii *improvizatorice* trimitea fie la revelarea *potenţialului* contrapunctic sau armonic sugerat de linia melodică solistică, fie la *modelarea* unor tipologii sugestive, fie la operarea cu *textura* (adică ţesătura sau *scriitura*) materialului muzical, în sensul *aglomerării* sau *rarefierii*, toate acestea având ca scop *etalarea* capacităţii de a *impresiona*, a *delecta*, a *fascina* şi, în cele din urmă, de a *captiva* auditorul.

---

39. Genul *preludiu* trimie atât la *preludiu* ca formă concretă a unei compoziţii muzicale, cât şi la *arta preludiului* ca ştiinţă şi tehnică în egală măsură de compoziţie şi de improvizaţie. În acest sens, a se vedea Derek Remeš, *The Art of Preluding: Deconstructing and Reconstructing the Preludes in J. S. Bach's Well-Tempered Clavier I & II*, două volume, Leupold Foundation, 2021.

40. Litera H îl indică pe autorul catalogului creaţiei lui C. Ph. E. Bach, care este Eugene Helm; a se vedea *Thematic Catalogue of the Works of C. P. E. Bach*, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

Or, în opoziție cu improvizația pe *cantus firmus*, o altă formă larg uzitată a *improvizației în muzica clasică* a fost tradiția *basso continuo*[41] (de obicei susținut la harpsicord), care consta în evidențierea *pilonilor armonici* din partidele solistice prin *umplerea* spațiului liber cu material muzical *figurativ-ornamental*. Într-un alt sens, cum putea fi performat altfel decât *improvizatoric* materialul muzical al unei piese atâta timp cât în Renaștere notația era încă departe de a fi perfectă? Mai ales în cazul *tabulaturii*, adică a notației specifice pentru *lăută*. Așa cum era situația lui Bálint Bakfark, celebru interpret transilvănean de origine saxonă din epoca Renașterii, care a integrat în evoluțiile sale performarea, improvizația și compoziția.

În perioada barocului, practicarea muzicii intra în totalitate sub auspiciile *compoziției* ca știință, meșteșug și ca artă a *invenției*. Iar în secolele XVII și XVIII, formarea unui muzician *complet* (din punct de vedere contemporan[42]) se concentra în jurul conceptul de *partimento*[43]. Definind acest concept ca „entitate liniară care înaintează de la începutul și până la sfârșitul unei potențiale compoziții" (muzicale), Giorgio Sanguinetti detaliază că „*partimento* este un ghid liniar pentru improvizație la un instrument cu taste". Însă nu este suficient, autorul adăugând:

> Nu este ușor să spui exact ce este un *partimento*. Este un bas continuu sau un bas complet, dar unul care nu acompaniază nimic în afară de el însuși. Este un bas figurat, dar de foarte multe ori nu are deloc figuri. Este un bas, dar poate fi la fel de bine soprană, alto sau tenor. Fie că este tenor, alto sau soprană, este adesea cea mai joasă voce, dar uneori poate sări de la o voce la alta în textură. Este scris, dar scopul său este improvizația. Și, în cele din urmă, este un exercițiu – poate cel mai eficient exercițiu de compoziție conceput vreodată –, dar și o formă de artă în sine. Deci, ce este un *partimento*? Poate că o definiție bună este o metaforă: un *partimento* este un fir care conține în sine toate sau majoritatea informațiilor necesare pentru o

41. *Continuo Playing according to Händel: His figured bass exercises*, cu comentariile lui David Ledbetter, Oxford: Clarendon Press, 1990.

42. În practica muzicală a barocului nu au existat domenii specializate și astfel autonome ca în prezent, precum *interpretarea* (cu subdivizarea *interpretare istorică*) și *muzicologia* (cu subdiviziunile sale: *sistematică*, *istorică* și *comparativă*, adică *etnomuzicologia*). Conceptul baroc al *muzicianului complet* era formulat în accepția *practicianului universal*, așa cum au fost, spre exemplu, Rameau, Mattheson sau C. Ph. E. Bach, cu întreg spectrul tipologic al activităților incluse, de la *compoziție* și până la *teoretizare*. De abia secolul al XIX-lea romantic a cunoscut o tot mai pronunțată autonomie a artei interpretative *instrumentale*, muzicologia fiind *inventată* de Guido (din nou Guido, după Aretinul) Adler în 1885, găsindu-și o spectaculoasă evoluție ulterioară prin contribuțiile lui Hugo Riemann.

43. O sursă importantă privind conceptul de *partimento* este Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

Scanned with OKEN Scanner

compoziție completă. Metafora organicistă clasică a seminței ar putea fi de asemenea folosită. [...] Un *partimento* este doar potențial muzică.[44]

Metoda poate fi considerată una *universalistă*, adică urmărind dezvoltarea abilităților componistice, performative, improvizatorice și de acompaniament. Or, conceptul de *partimento*, sporadic sau deloc practicat astăzi, a reprezentat baza metodologică și bazinul tipologic al activităților considerate ca aparținând de știința invenției muzicale. În același timp, conceptul de *partimento*, ca un puternic instrument de dezvoltare a imaginației creative, e diferit de metoda contemporană a învățării prin emulare a unor tipare consacrate (de obicei *armonice* și specifice *formei*), însă scopul este același: stimularea *invenției* muzicale[45]. În ce a constat însă această tradiție astăzi deja aproape uitată? Într-o simplă linie notată a unui bas, la care era atașat *cifrajul* numeric al unor funcții armonice, precum și dispunerea acestora (adică fie în forma directă, fie în forma răsturnată). Cu alte cuvinte și într-o formă mult simplificată, *partimento* era un *bas cifrat*. Însă doar ca *formă de pornire* a procesului de elaborare a unei *posibile* compoziții muzicale[46]. Așa cum recomandă Johann Sebastian Bach în dedicația scrisă la ciclul *Invențiuni la două și la trei voci*:

Instrucțiuni simple, în care amatorilor de tastatură și, în special, celor dornici de studiu li se arată un mod accesibil nu doar pentru a învăța interpre-

---

44. Traducerea aparține autorului. În original: „It is not easy to tell exactly what a *partimento* is. It is a basso continuo or thoroughbass, but one that does not accompany anything except itself. It is a figured bass, but very often it has no figures at all. It is a bass, but can as well be a soprano, an alto, or a tenor. Whether tenor, alto, or soprano, it is often the lowest voice, but sometimes it can skip from one voice to another in the texture. It is written, but its goal is improvisation. And, finally, it is an exercise — perhaps the most efficient exercise in composition ever devised — but also a form of art in its own right. So, what is a *partimento*? Perhaps a good definition is a metaphor: a *partimento* is a thread that contains in itself all, or most, of the information needed for a complete composition. The classic organicist metaphor of the seed might also be used. [...] A *partimento* is only potentially music." Giorgio Sanguinetti, „The Realization of Partimenti: An Introduction", *Journal of Music Theory*, vol. 51, nr. 1 (2007), p. 51-83.

45. Nu ar fi deloc lipsit de utilitate un curs universitar intitulat „Istoria tipologiilor de practici componistice", care să se concentreze pe metodologiile istorice de predare, respectiv, de învățare a artei invenției muzicale. Un asemenea curs s-ar putea constitui și ca o necesară limpezire a diferențelor caracteristice gândirii muzicale în diverse perioade istorice. Cu alte cuvinte, ar arăta cu claritate că în fiecare perioadă istorică meșteșugul compoziției muzicale era învățat altfel și, drept consecință, însăși muzica era compusă altfel.

46. A se vedea în acest sens un consistent studiu intitulat *Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in Time of J. S. Bach* de Vasili Byros, disponibil și online: https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.byros.html. Este utilă și parcurgerea celor 44 de note de subsol, bogate atât în comentarii, cât și în sugestii bibliografice referitoare la tema *partimento*.

Scanned with OKEN Scanner

tarea corectă la două voci, dar, de asemenea, după progrese suplimentare, şi de a interpreta în mod corect şi satisfăcător trei voci *obbligato*; însă toate acestea nu doar pentru obţinerea unor *idei* interesante, ci şi pentru a le elabora la fel de bine; şi, mai presus de toate, pentru a dobândi un stil *cantabil* în interpretare şi în acelaşi timp o intensă poftă pentru compoziţie.

Anno Christi 1723
de Joh. Seb. Bach,
Capellmeister al Alteţei Sale Serene Prinţul de Anhalt-Cöthen[47]

Ca metodă de predare, *partimento* a fost inventat şi implementat pe larg în instituţiile numite *conservatoare*, însă nu în calitatea lor de depozite alimentare (aşa cum sugerează etimologia italo-latină – *conservato+ory* – sau cum apar acestea la Oscar Wilde ori la Arthur Conan Doyle[48]), ci ca *orfelinate* pe lângă spitale, instituţii laice orientate spre formare muzicală, care existau la Napoli pentru băieţi (Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, 1589, pe lângă alte trei instituţii organizate mai târziu), la Veneţia pentru fete (Ospedale della Pietà, încă din 1346, unde, începând cu 1703, a fost angajat Antonio Vivaldi ca profesor de vioară)[49], şi la Florenţa (Lo Spedale degli Innocenti, proiectat de Brunelleschi, 1419). Ulterior, în secolele XVII-XVIII, copiii erau antrenaţi, pe lângă cântatul în cor sau evoluţia în ansamblu instrumental, şi în materie de compoziţie operistică. Importanţa decisivă a metodei bazate pe *partimento* în educarea *muzicianului complet* e susţinută de muzicologul american Robert O. Gjerdingen:

Deşi improvizaţia nu joacă aproape niciun rol în muzica clasică de astăzi, la Napoli aceasta era esenţială în programa de învăţământ. Un student stătea la un clavecin şi i se dădea o partidă de bas pentru mâna stângă, aşa cum era scrisă. Mâna dreaptă a studentului trebuia apoi să improvizeze o melodie şi poate nişte acorduri pentru a scoate la iveală sau a „realiza" ceea ce era implicit în bas[50]. La fel ca un muzician de studio modern, care improvizează o interpretare bazată pe o partitură cu un singur portativ, muzicienii instruiţi la Napoli foloseau basuri cu un singur portativ ca indicii pentru a produce compoziţii pe mai multe voci. Acest tip de

47. Citat preluat de de la adresa: https://www.qub.ac.uk/tomita/essay/inventions.html.

48. Este vorba despre romanele *Tabloul lui Dorian Gray* (1890), al primului, respectiv *Duet* (1899), al celui din urmă.

49. Pe lângă care pot fi menţionate alte trei instituţii veneţiene – Ospedale degl'Incurabili, (1522), Ospedale di Santa Maria dei Derelitti (1528) şi Ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti (1525) – ca orfelinate pentru fete (*figlie del coro*), cu un nivel profesionist de formare muzicală. În timp, aceste instituţii devin cunoscute prin concertele corale şi instrumentale.

50. O situaţie asemănătoare este descrisă în celebrul roman al lui Herman Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă*.

Scanned with OKEN Scanner

instruire a avut atât de mult succes, încât muzicienii instruiți în acest fel au ajuns să domine Europa și coloniile sale până în secolul al XVIII-lea. Conservatorul din Paris a fost înființat în 1795 pentru a imita succesele napolitane, iar majoritatea conservatoarelor de astăzi își pot găsi originea în acele instituții timpurii.[51]

O ultimă constatare referitoare la nucleul metodei și al tehnicii *partimento* o formulează Giorgio Sanguinetti: „De-a lungul secolului al XIX-lea, în timp ce alte țări europene au dezvoltat teorii mai «raționale», Italia a fost o monocultură operistică al cărei cadru teoretic principal era tradiția napolitană consacrată a *partimento*-ului."[52]

Și, până la urmă, care ar fi legătura cauzală dintre metoda *partimento*, practicată într-o îndelungată descendență și într-un mod spectaculos de Fedele Fenaroli[53] (1730-1818), probabil cel mai remarcabil profesor de compoziție al secolului al XVIII-lea – cu studenți precum Mercadante și Cimarosa, iar prin Vincenzo Lavigna (elevul său) ajungând până la Verdi ca elev al lui Lavigna –, și Jean-Philippe Rameau, autorul manualului de armonie (publicat la 1722)? Prin simplul fapt că manualul era destinat studiului *compoziției* și *acompaniamentului*, însă cu sprijinul *pe bas*:

> Deși nucleul tratatului lui Rameau ia în considerare construirea și raționalizarea teoriei tonale, el prezintă și manuale practice de compoziție și acompaniament. De fapt, intenția inițială a lui Rameau cu abordarea sa științifică a fost de a „crea un ajutor practic pentru învățarea realizării acordurilor deasupra unui bas profund". Astfel, teoria noastră tonală modernă s-a născut inițial pentru a fi un ghid pentru „practică", în special compoziția și

51. Robert O. Gjerdingen, „How old music conservatories turned orphans into composers", https://blog.oup.com/2020/02/how-old-music-conservatories-turned-orphans-into-composers/. Aici trebuie menționat volumul intitulat *Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, New York: Oxford University Press, 2020, de același autor. Un exemplu contemporan de eficiență a metodei *partimento* este compozitoarea, pianista, violonista și dirijoarea britanică Alma Elizabeth Deutscher (n. 2005).

52. Traducerea aparține autorului. În original: „Throughout the 19th century, while other European countries developed more «rational» theories, Italy was an operatic monoculture whose theoretical mainframe was the time-honored Neapolitan tradition of the *partimento*." Giorgio Sanguinetti, „Music Theory in Italy 1850-1950: A Critical Bibliography", *Fonti musicali italiane*, nr. 2 (1997), p. 155-248.

53. Toate cele șase volume cu expunerea sistematică a metodei *partimento* ale lui Fenarole pot fi accesate și parcurse la adresa: https://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/index.html. De asemenea, pot fi accesate și metodele care aparțin lui Francesco Durante, Leonardo Leo, Andrea Basili, Nicola Sala, Joseph Doll, Giacomo Insanguine, Raimondo Lorenzini, Giovanni Paisiello, Giovanni Furno și Stanislao Mattei, disponibile la adresa: https://partimenti.org/partimenti/collections/index.html.

Scanned with OKEN Scanner

improvizația peste un bas cifrat, principala preocupare a educației muzicale la acea vreme.[54]

De asemenea, genului *improvizatoric* îi pot fi atribuite cadențele *improvizatorice* pentru concerte de pian și orchestră ale lui Mozart, improvizații ca variațiuni pentru pian (Mozart, variațiunile *Ah, vous dirais-je, maman!*; Beethoven, *Variațiuni pe o temă de Diabelli*). În secolul al XIX-lea, devine popular un alt tip de improvizații: *parafrazele* în calitate de *potpourri*, o improvizație pe citate împrumutate din creația altor compozitori (Liszt, celebra parafrază pe temele din opera *Don Giovanni* de Mozart). De asemenea, poate fi menționat și genul *caprice* sau *capriccio*, o improvizație de virtuozitate pe o temă: Paganini, *24 de capricii pentru vioară solo*, precum și lucrări interpretate fidel notației ca *Rondo capriccioso* de Mendelssohn Bartholdy, *Capriciu italian* de Ceaikovski, sau *Capriciu spaniol* de Rimski-Korsakov.

Procedura *improvizatorică* poate fi implicată și în procesul de compunere a unei lucrări muzicale. În opinia comună, actul compoziției este întotdeauna unul *mental*: compozitorul ar medita cu ochii închiși în așteptarea inspirației. Nimic mai fals. Compoziția a fost mereu (și rămâne) o procedură *activă* care presupune, pe lângă *fredonare* sau *fluierare*, și o destul de strânsă interacțiune cu un instrument, cel mai adesea cu pianul. Dacă în cazul *performării publice*, improvizația ține mai mult de *etalare*, în cazul compoziției propriu-zise este vorba mai degrabă despre *căutare*, *evaluare* și *verificare comparativă* a posibilelor *variante*, așa cum proceda Mozart atunci când compunerea unei lucrări era încheiată. Sau așa cum proceda Beethoven, un mare improvizator, însă, așa cum arată *Carnetele cu schițe*, un practicant al *căutării variantice* (ca în cazul temei pentru partea a IV-a din Simfonia a IX-a). După cum, spre exemplu, procedau și Rimski-Korsakov și elevul său Stravinski.

Cel mai bun exemplu *anticlasic* poate fi considerat muzica jazz. O tradiție *fără partitură*, și astfel *fără posibilitatea replicării identice* a interpretării, ca în cazul tradiției academice. Spre deosebire de aceasta din urmă, jazzul există într-o formă pur *variantică*. În primul rând, este evidentă fuziunea dintre momentul *componistic* și cel *performativ*, aceasta fiind, practic vorbind, singura formă posibilă

54. Traducerea aparține autorului. În original: „Although the core of Rameau's treatise consider the construction and rationalization of tonal theory, he also presents practical manuals for composition and accompaniment. As a matter of fact, Rameau's original intent with his scientific approach was to «make a practical aid for learning to realize chords above a thorough bass». Thus, our modern tonal theory was originally born to be a guide for „practice", namely composition and improvisation above a thoroughbass, the central focus of music education at the time." Yohei Endo, „Partimento pedagogy and its modern application", teză de doctorat, Urbana, Illinois, 2018, p. 1, https://core.ac.uk/download/pdf/161953136.pdf. Autorul doctoratului menționează că a doua carte a tratatului lui Rameau poartă titlul *Principes de composition*, iar a patra, *Principices d'accompagnement*.

Scanned with OKEN Scanner

a practicării. Nu există o *partitură* în sensul academic al cuvântului, ci doar o melodie (un *standard*) ca „schemă" a viitorului traseu elaborativ, iar *performarea* propriu-zisă este realizată ca o serie de *variaţiuni* (mai mult sau mai puţin) *libere* pe tema dată, acestea fiind *libere* în sensul lor de *obiecte-unicat*, adică *irepetabile identic*. Practic, este vorba despre aceeaşi metodă *partimento*, unde ca sursă a interpretării poate servi doar o melodie (un *cantus firmus* expus integral şi apoi păstrat doar în memorie) sau notarea cifrată a unei succesiuni armonice. Deoarece unicitatea *compoziţiei performative* reprezintă un *identificator stilistic* al fiecărui interpret drept coeficient al *libertăţii* creative. Chiar dacă există interpretări cu valoare *omagială* – *Blues for Bird* (albumul *Oscar Peterson and Dizzy Gillespie*, 1974), *Requiem for Bird* de Lennie Tristano, *The Ballad of Thelonious Monk* de Jimmy Rowles, *Blues for Bessie* de John Coltrane, *In Walked Bud* de Dave Brubeck –, acestea sunt realizate în termenii stilului improvizatoric individual. În opoziţie cu tradiţia *clasică* formulată ca un ansamblu format din *determinante constante* (melodia, ritmul, armonia, orchestraţia), în cazul jazzului, într-o calitate *constantă*, se prezintă *determinantele variabile*. Mai mult, dată fiind miza pe *insolit*, schema propriu-zis compoziţională este rezumabilă la *twelve bars blues*, iar ca bază a „schemei" armonice servesc, în egală măsură, trei acorduri ale funcţiilor principale – tonica, subdominanta, dominanta, dar şi formula acordică, armoniile treptelor II-V-I –, însă cu multiple posibilităţi de *augmentare* (cu dominante secundare, adică ale altor tonalităţi) şi de *alterare* a treptelor constitutive ale unor acorduri însoţitoare, precum şi a laturii ritmice.

Un al doilea exemplu *anticlasic* îl oferă concepţia muzicii *aleatorice*. Muzica şansei. Muzica întâmplătoare. Una în care drept criteriu de organizare serveşte *contingenţa* şi *accidentul*, doi parametri explicit *antiorganizatorici*. O muzică pretins *improvizatorică*, în care sensul improvizaţiei a fost deturnat de la integrarea structural-procesuală către contraintegrare, destructurare, rămânând funcţională doar miza procesuală a *lucrării* ca întâmplare, eveniment sau obiect sonor. Concepţia compozitorului avangardist american John Cage, care a fost un elev al lui Arnold Schönberg, poate fi evaluată ca una *de reacţie* faţă de hiperdeterminarea structurală instaurată prin concepţia serial-dodecafonică atât a profesorului său, cât şi, mai ales, prin concepţia *serialismului integral* a lui Pierre Boulez.

Şi totuşi, concepţia aleatorică s-a edificat drept *punct de asamblare*, revelare şi împlinire a mai multor energii şi atitudini *intrinsece* gândirii muzicale avangardiste, împingându-le înspre o formă pură a hiperbolizării. Poziţionată între două concepţii ale *controlului procesual total* – cu serialismul integral la un capăt şi cu minimalismul american la celălalt –, *aleatorismul* invocă ideea *libertăţii* de coerciţia hiperdeterminării, situându-se cu fermitate la polul *indeterminismului*.

Exclusivitatea libertăţii în *invenţia* materialului muzical, dar şi în *organizarea* lui procesuală, a pus în aceeaşi exclusivitate tocmai parametrul *reprezentaţional-*

Scanned with OKEN Scanner

dinamic al muzicii, cu o focalizare atât pe *irepetabilitatea*, cât şi pe *impredictibilitatea* transformărilor elaborative. Principiul *panta rhei* al lui Heraclit şi-a găsit aici cea mai pură formă a exprimării, rămânând în acelaşi timp singura analogie acceptabilă şi care a împins compoziţiile aleatorice înspre un tot mai evident *ambientalism*. Concluzia este evidentă: semnificaţia evoluţiei ajunge să fie suprimată, în principiu ea nemaiputând avea nicio orientare şi blocându-se astfel într-un *staticism „clocotitor"*.

Luând în considerare perioadele istorice cu notaţie *incompletă* sau *imprecisă*, libertatea a însemnat şi acea marjă de independenţă a gândirii compozitorului, care a lăsat însă şi interpretului un oarecare spaţiu de manevră. Nevoia *imprevizibilităţii* a persistat în întreaga istorie a muzicii, de această dată în calitate de element „dramaturgic", de înşelare benefică a aşteptărilor publicului. Era ca un procedeu de a scoate evoluţia unei compoziţii muzicale, spre exemplu, de sub rutina unui figurativism ostentativ nontematic. Deşi, până la urmă, o compoziţie aleatorică se prezintă în imaginea unui *figurativism* nontematic *absolut*.

De asemenea, principiul *aleatorismului* a însemnat şi posibilitatea unui *individualism radical* mizând pe *insolit* care a transformat fiecare compoziţie în *obiect unicat*. Aici pot fi menţionate şi *Music of Chance* al lui John Cage, şi *grafismul* lui Morton Feldman, şi aleatorismul semicontrolat al lui Lutoslawsky, şi formele variabile ale lui Stockhausen. Fiind urmărită *multiplicitatea în concomitenţă* a unor potenţiale şi posibile sensuri ca *alegere liberă*, se ajunge la o negociere între compozitor şi interpret cu privire la întâietatea *controlului* materialului muzical: în formele *mobile* (aleatorism controlat sau limitat, *Sequenza III* de Berio) domină compozitorul; în formele *variabile* (aleatorism semicontrolat, *Mixtur* de Stockhausen) funcţionează paritatea; iar în formele *modulare* (aleatorism necontrolat, *Module I, II* şi *III* de Earl Brown)[55] decide doar interpretul.

Într-un mod paradoxal însă, în gândirea *aleatorică*, (hiper)individualizarea îşi atinge propria negare: prin multiplele praguri (faze procesuale) ale indeterminării nu mai poate fi întrezărită prezenţa niciunui autor. Ceea ce probabil a şi reprezentat încă o determinantă conceptuală. Nu mai era însă vorba despre principiul improvizaţiei, al cărui sens a fost îmbunătăţirea prin imprevizibil, dar cu o certă orientare evolutivă şi cu integrarea finală atât a formei, cât şi a conţinutului.

Într-adevăr, prin raportare la clasicitatea muzicală europeană, atât a doua jumătate a secolului al XX-lea, cât şi, mai ales, prezentul secolului al XXI-lea se se dovedesc a fi în deplină concordanţă cu predicţia muzicologului american

55. Diferenţierea tipurilor de concepţii aleatorice şi exemplificările sunt preluate din Marina Pereverzeva, „Алеаторные формы: к проблеме типологии" [Formele aleatorice: despre problema tipologiilor], *Музыкальная академия* [Academia muzicală], nr. 2 (738), fasc. 1 (2012).

Scanned with OKEN Scanner

Leonard B. Meyer[56]. Acesta susţinea că, începând cu anii 1970, totul va intra într-un echilibru conceptual instabil şi, s-ar putea continua, va trena într-un relativ staticism. Într-un alt sens, în comparaţie cu clasicitatea barocului, a clasicismului vienez şi a romantismului, prezentul creativ-artistic se identifică drept unul *inflaţionar*, ca unul *dezinteresat* în a căuta noi direcţii înspre o nouă muzică. De aici decurge nu atât dificultatea, cât mai degrabă irelevanţa unui răspuns la întrebarea dacă actul exclusiv al *performării* poate fi considerat drept *lucrare* muzicală.

Actul evoluţiei scenice şi, implicit, concertistice vocale sau instrumentale, solistice sau de grup, poate fi tradus atât prin termenul *performare* (acţiunea de executare fizică în timp real), cât şi prin termenul *interpretare* (ca tălmăcire, traducere în termeni proprii, o variantă particulară şi astfel unică). Evoluţia concertantă trebuie înţeleasă, aşadar, ca *act de performare* a unei *interpretări individuale* aplicată unei partituri proprii sau străine. Sintagma *repeating classics*, într-adevăr, îşi asumă calitatea unui mare semn de întrebare şi poate produce o explicabilă nedumerire atunci când, spre exemplu, mii şi mii de instrumentişti execută suitele pentru violoncel solo de Bach, sonatele pentru pian de Mozart, cvartetele de Beethoven şi preludiile lui Chopin, Skriabin, Debussy şi Rahmaninov. Iar şi iar. Din contră, muzicienii de jazz îşi consolidează valoarea artistică prin *irepetabilitatea* ostentativă a propriilor idei şi, cu atât mai mult, a unor idei (standarduri) străine, pe când orientarea *aleatorică*, un *eufemism* improvizatoric, mizează nu doar pe insolitul materialului muzical eliberat de orice „regularităţi" structurale sau procesuale, ci şi pe o la fel de ostentativă, chiar dacă la fel de *eufemistică*, absenţă a chiar compozitorului în calitate de autor. Această aparentă *trinitate* în conceperea ideii de *lucrare* muzicală este, în consecinţă, atât o dovadă a *relativităţii* – niciuna neavând vreo întâietate referenţială –, cât şi expresia unei evidente crize conceptuale – un echilibru *instabil* în ceea ce priveşte inovaţia, la fel de compromisă –, dar şi a *multiplicităţii* valorilor de adevăr în ceea ce priveşte definirea *lucrării* muzicale. Rămâne totuşi doar o *ipoteză plauzibilă*.

56. Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*, Chicago – Londra: The University of Chicago Press, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 4:
Muzica poate fi compusă într-un singur mod. Cum altfel?

Compoziţia muzicală ca tehnică de a compune muzică sau ca tehnică de a gândi prin muzică – ceea ce nu este unul şi acelaşi lucru

Într-o primă imagine comună (cultivată de nemuzicieni, asemănătoare cu serialele mistificatoare despre viaţa bogaţilor), compozitorul apare scufundat într-o prelungă meditaţie, o imersiune în adâncurile propriei intuiţii pentru a „pescui" de acolo intonaţii, ritmuri şi teme de diverse conţinuturi (cât mai) sugestive. Compozitorul-„pescar", asemănător cu un culegător neolitic, trudind pentru a hrăni publicul înfometat. Adică o dădacă preocupată cu procesul de culturalizare a unei gloate ignorante, câtă vreme „arta aparţine poporului". Este vorba despre *muzica orientată către public*, situaţie în care compozitorul gândeşte *pentru* public: fie prin *retorica* barocă a *afectelor* (Rameau şi Händel), prin *mozartianism* (stil galant, rococo), prin *programatism* (Berlioz, Liszt, Musorgski şi Richard Strauss), fie printr-un apel direct la *emotivism* (Schubert, Schumann, Mahler, Şostakovici).

A doua imagine îl prezintă pe compozitor în ipostaza de cunoscător al *limbii necuvântătoarelor*, ca Sfântul Antonie Paduanul predicând peştilor la Rimini. Într-adevăr, cât de „înstrăinată" trebuie să fie gândirea unui compozitor, încât să fie nevoie, pentru a o articula coerent, de cunoaşterea armoniei, a contrapunctului, a formelor şi a orchestraţiei, precum şi a compoziţiei, adică a ştiinţei de operare sincronă cu toate aceste tehnici pentru a le *consubstanţializa* sub forma unei compoziţii muzicale? Cât de bine însă îi poate publicul urmări gândirea? În acest al doilea caz este vorba despre *muzica fără auditor* (de pildă, creaţia lui Bach sau a numeroşi compozitori ai celor trei modernisme din secolul al XX-lea).

Deci, procesul de *compunere* este doar un instrument de externalizare a *gândirii* muzicale. De aici o altă bifurcaţie: compozitorul gândeşte *prin* muzică sau compozitorul *gândeşte* muzica însăşi? Sau pur şi simplu recurge la muzică pentru a elucida şi a limpezi nişte conţinuturi extramuzicale? Cu alte cuvinte, aceeaşi bifurcaţie acţionează şi în cazul filosofiei: se recurge la limbajul şi la „schelele" conceptuale pentru a cunoaşte lumea sau pentru a cunoaşte (şi astfel a dezvolta) filosofia însăşi? În acest caz, obiectul în cauză este tocmai *metoda compoziţiei*. Or, istoria muzicii demonstrează cu claritate că, în ceea ce priveşte metoda compunerii, niciodată n-a existat una *unică*, adică una *comună*, pentru toate

Scanned with OKEN Scanner

perioadele istorice. Pentru fiecare segment istoric a existat un model propriu, o *misă* era diferită de o *simfonie*, un *motet*, de o *sonată*. Pentru fiecare lucrare a existat, aşadar, o metodă – nişte mijloace şi o tehnică de *a* le *asambla* – diferită de conceperea, realizarea şi, implicit, de performarea ei, oricât de asemănător ar fi, spre exemplu, procesul notării sau al interpretării.

Pentru început, se pune „sacramentala" problemă a notaţiei, care indică, în mod ostentativ, şi metoda *orală*, adică *mnemonică*, drept un legitim antipol, dar şi ca origine a practicilor muzicale culte europene. Într-un anumit fel este *notată* pe un suport „harta" grafică, adică vizibilă înainte de toate, a partiturii, şi cu totul altfel se „navighează" prin meandrele memoriei, extrăgând de acolo intonaţii şi ritmuri, fie pentru o simplă *reproducere fidelă*, fie pentru a *născoci* un „hibrid" inovativ. Modelul Hildegard von Bingen (1098-1179), abatesă benedictină (din acelaşi ordin monahal ca Guido Aretinul), este, s-ar putea spune, cel mai reprezentativ pentru *cultura muzicală a memoriei*. Compoziţia muzicală nu e pentru ea doar o *epifanie*, ci joacă rolul unei autentice *teofanii*, dat fiind titlul culegerii *Symphonia armonie celestium revelationum* şi lucrările sale, dovadă a existenţei şi a prezenţei lui Dumnezeu prin muzică. Întreaga ei creaţie conţine mai multe lucrări în tehnica de psalmodiere *antifonală* şi *responsorială*, mai multe *secvenţe* şi *imnuri*, precum şi *Ordo Virtutum* (o reprezentaţie muzicală sacră, compusă în jurul anului 1151), toate cu text latin.

Comparând cele două metode, avantajele *desenării sunetelor* ca *invenţie grafică* şi în acelaşi timp ca o posibilitate de *conservare a intuiţiilor* în vederea *revenirii*, *a corectării* şi, foarte important, *a completării*, *a extinderii* şi, în cele din urmă, *a conservării* în vederea *transmiterii* explică diferenţa dintre, pe de o parte, *staticismul* şi *blocajul în canon* al culturii memoriei (până la invenţia lui Guido Aretinul) şi, pe de altă parte, spectaculoasa *erupţie evolutivă* (forţând până şi canonul să evoluieze) a gândirii muzicale europene înarmate cu *scripturalitatea muzicală*. Intrarea în istorie a însemnat abandonul *oralităţii* şi, implicit, al *memoriei* ca referinţe generative. Muzica Europei devenise, la rându-i, o *cultură a Cărţii*, adică a *partiturii*. Or, explicabila lentoare a Evului Mediu cauzată de elaborarea notaţiei, la care se adaugă în Renaştere sarcina suplimentară de elaborare a polifoniei contrapunctice, are ca rezultat, odată cu definitivarea notaţiei muzicale, stupefianta erupţie generativă a barocului muzical, secondat de clasicismul vienez.

Prin comparaţie cu cele două epoci anterioare, Bach şi Mozart compun altfel şi altceva atât faţă de compozitorii perioadelor anterioare, cât şi unul faţă de celălalt. Bach se situează în perioada în care coabitau cele două sintaxe – polifonă şi omofonă –, în timp ce Mozart apare în perioada unei hegemonii omofone depline. Numărul de lucrări ilustrează această *alteritate* a metodei de compoziţie: 1.128 de poziţii în catalogul *Bach Werke Verzeichnis* (şi aproximativ o săptămână ca durată întreagă a întregii creaţii) al lui Wolfgang Schmieder; şi 626 de poziţii (circa 240 de ore de sonoritate, adică zece zile) în catalogul

Scanned with OKEN Scanner

Köchel Verzeichnis al lui Ludwig Alois Friedrich Köchel. Cu aproximativ 600 de lucrări evoluează Händel, cu 800 Vivaldi (dintre care aproximativ 500 sunt concerte şi 46 sunt opere, dintre care, în prezent, se cunosc în jur de 20, majoritatea incomplete). Ca producţie cantitativă, compozitorii barocului, împreună cu cei tributari (Haydn şi Mozart), au realizat o cantitate de material muzical care nu va mai fi niciodată egalată. Spre exemplu, doar lui Telemann îi aparţine un număr de aproximativ 3.600 de compoziţii, dintre care mai mult de 1.000 sunt cantate (precum şi câte o cantată pentru fiecare duminică a anului liturgic) şi 600 sau chiar 700 sunt suite pentru diverse componenţe instrumentale. După care ar putea să urmeze chiar renascentistul Orlando di Lasso cu aproximativ 2.000 de lucrări (dintre care 525 de motete, 196 de madrigale franceze, 144 de *chanson* franceze, 92 de *partsong* germane, 74 de mise, 102 magnificate şi patru pasiuni). Nu rămâne în urmă nici rivalul său Palestrina, cu 105 mise, 68 de ofertorii, 140 de madrigale şi peste 300 de motete. De asemenea, Domenico Scarlatti a scris 555 de lucrări doar în genul sonatei instrumentale baroce sau compozitorul italian Ferdinando Carulli, născut în acelaşi an cu Beethoven (1770), ale cărui peste 400 de compoziţii, au fost compuse în doar zece ani de activitate, dintre care 366, cu număr de *ópus*, sunt destinate *ghitarei*.

Diminuarea drastică a numărului de lucrări poate fi observată prin scăderea progresivă a numărului de simfonii compuse de cei trei clasici vienezi: 104 la Haydn, 41 la Mozart şi doar nouă la Beethoven. Situaţia este explicabilă, întâi de toate, prin reformularea metodei de compoziţie, de la cea *mecanică figurativ-ornamentală* (Bach, Haydn şi Mozart), la cea *organică-tematică* (Beethoven). Această opoziţie revelează calitatea *extrinsecă*, spre exemplu, a muzicii mozartiene prin recursul la *forme generale de mişcare* ca procedeu de *umplere* a timpului muzical cu arpegii, game, figuraţii repetate şi formule cadenţiale, în comparaţie cu cea *intrinsecă* a muzicii beethoveniene, mizând pe calitatea *tematică* a materialului muzical, din care *galanteriile* perioadei anterioare dispar sub presiunea unei foarte detaliate şi, de asemenea, foarte intense elaborări a *dramaturgiei sugestive* (dialectice-conflictuale). Or, tocmai această detaliere nu a permis ştanţarea de lucrări muzicale urmând un calapod retoric. Cantitatea medie statistică a simfoniilor deja romantice oscilează între patru şi nouă/zece. Deja la Beethoven şi la compozitorii romantici care i-au urmat este vizibilă reorientarea spre componistica mai degrabă *voluntaristă*, una poziţionată între *individualism* şi *transcendental*. Însă chiar dacă Beethoven reuşeşte în 45 de ani de activitate componistică să producă 722 de lucrări, dintre care 138 sunt *ópus*-uri, deja romanticul Schubert excelează cu aproape 1.500 de lucrări, aproximativ 992/995 de poziţii în catalogul Deutsch (dintre care aproximativ 600 de lieduri, patru mise şi şapte simfonii complete în doar vreo opt ani de activitate creativă).

Scanned with OKEN Scanner

Gândirea muzicală modernistă - atonală, dodecafonică şi serială - îi permite lui Anton Webern să producă un total de doar 31 de lucrări. De această dată, se produce un nou *salt calitativ* în metoda de compoziţie. De la lucrări compuse din articulaţii *discrete* (baroc, clasicism vienez şi romantism) s-a trecut la ideea de *flux* (sintaxa atonală - noua şcoală vieneză), pentru ca în anii 1950 - anii avangardelor experimentaliste -, tehnicile să se multiplice în tipologii precum *phase shift* (în special în muzica electronică, dar şi în tehnica *micropolifonică*, *stocastică*, *sonoristică*), *montaj* (albumul *Freak Out!* de Frank Zappa) şi *collage* (muzica *concretă* – *Le Microphone bien tempéré* de Pierre Henry -, *aleatorică*), incluzând tehnica *citatului* (orientarea *polistilistică*) sau tehnica *dronelor* (minimalistul american La Monte Young şi Theatre of Eternal Music) şi tehnica *muzicii repetitive* la Steve Reich, Terry Riley şi Philip Glass (15 opere, 14 simfonii, 12 concerte, nouă cvartete). Compozitorul francez Darius Milhaud compune însă o listă de lucrări care concurează cu fecunditatea barocului şi care se încheie cu numărul 443.

Şi, necătând la *fărâmiţarea* postmodernă, pot fi constatate câteva *recidive* analoage recordurilor cantitative ale barocului: cele 371 de simfonii monopartite ale compozitorului şi dirijorului finlandez Leif Segerstam, cele peste 500 de compoziţii grupate în 434 de *ópus*-uri ale compozitorului american de origine armeană Alan Hovhaness (dintre care 67 sunt simfonii) şi cele aproximativ 800 de compoziţii ale compozitorului american Leo Ornstein (1893-2002, decedat la vârsta de 108 ani, printre primii care au utilizat tehnica *cluster*). Un caz cu totul special îl reprezintă compozitorul danez Niels Viggo Bentzon, care, depăşindu-l pe Mozart (664 de *ópus*-uri versus 626 de mozartiene), produce lucrări pentru aproape toate instrumentele muzicale (în special concerte instrumentale, din care doar şapte pentru pian) în aproximativ toate genurile muzicale existente. În plus, urmând modelul bachian, excelează cu ale sale 15 invenţiuni la două voci şi tot atâtea ca număr la trei voci, şi compune ciclul *The Tempered Piano*, echivalentul *Clavecinului bine temperat* al lui Bach, însă nu doar în două (ca la celebra sa referinţă), ci în 14 volume a câte 24 de preludii şi fugi în toate cele 24 de tonalităţi majore şi minore. Însă recordul cantativ absolut îl deţine Simon Sechter, profesor pentru Schubert şi Bruckner, cu peste 8.000 de compoziţii, dintre care 5.000 sunt concepute în tehnica şi în genul *fugă*.

Ce relevanţă ar avea cifrele de mai sus, scoase fiecare din propriul context istoric şi alăturate într-o înşiruire demnă de Cartea recordurilor sau ca dovezi ale unui *bodybuilding muzical*? Nu este vorba despre o *istorie liniară a muzicii*, adică una *universală* şi în egală măsură comună şi constituită din şlagăre (titluri de lucrări), *vedete* (nume de compozitori) şi *cutii* (perioade istorice numite şi stilistice), totul fiind asezonat, în cel mai bun caz, cu multă şi detaliată anecdotă. Este o abordare anacronică a istoriei muzicii ca istorie a *oamenilor mari* (a personalităţilor), a *operelor mari* (a capodoperelor) şi a *perioadelor* (istorice)

Scanned with OKEN Scanner

mari. O simplă istorie *informativă* şi practicată ca *unealtă didactică* şi *arhivistică*. Într-un mod adecvat, este vorba despre o *istorie a gândirii muzicale*, într-o analogie fidelă cu ştiinţa *istoriei* (adică de a *gândi istoria*, de la Herodot şi Plutarh până la Burckhardt, Toynbee, Huizinga şi Hobsbawm) sau cu filosofia (adică de a *gândi filosofia* însăşi, de la Platon şi Aristotel până la Wittgenstein, Foucauld şi Rorty).

Nu (mai) există o *istorie universală* a muzicii. Cuvântul *universal* comportă accepţii explicite ale *eurocentrismului* şi ale *colonialismului*, într-o evidentă sinonimie cu un titlu ce-i aparţine istoricului Niall Ferguson: *Vestul şi restul*[57]. Nu mai este posibil, dar nici admisibil aşa ceva, mai ales într-o realitate *postcolonială*, *globalizată* şi *postmodernă*. Un prim argument poate fi cumulul conceptual, metodologic şi pur informaţional, care la rându-i determină o accentuată *diferenţiere tipologică* a domeniilor de cercetare implicite muzicii. Un al doilea argument constă în mobilizarea arheologiei, a antropologiei, a artelor vizuale sau a muzeografiei în studiul muzicii. Astfel, este aprofundată şi diversificată imaginea trecutului, progresia cunoaşterii determinând posibilitatea „imersiunii" într-o profunzime temporală tot mai avansată.

Într-o accepţie contemporană nu există *o (singură) istorie*, ci mai multe *istorii* – ca funcţii ale conceptelor, metodelor şi ştiinţelor *referenţiale* –, de la imagini *totalizatoare* până la nivelul de *microistorii* (mai degrabă în accepţia de *studii culturale*)[58]. Or, muzica nu este precum literatura, pictura sau cinematografia. Muzica *mişcă* imaginaţia, emoţiile şi corpul, făcând asta în oricare tip de societate şi perioadă istorică. Ea rămâne însă şi închisă în sine, adică ţinând deopotrivă de domeniul *inefabilului* şi al *sublimului*. Date fiind şi *nonreferenţialitatea*, şi *nonobiectualitatea*, mulţi muzicologi ajung să abordeze muzica mai degrabă pornind de la argumente obiective *extrinsece* muzicii – *politice, ideologice* şi *sociale* –, de la analize pur *tehnice* sau care deviază spre problemele *percepţiei* şi receptării, şi nu *intrinsece*, abordând direct evoluţia specifică a felului de *a gândi prin muzică* sau de *a gândi muzica* însăşi[59].

---

57. Niall Ferguson, *Civilizaţia: Vestul şi restul*, Iaşi: Polirom, 2017.

58. Ca exemplu aici poate servi culegerea *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*, ed. Rūta Stanevičiūtė şi Rima Povilionienė, Vilnius: Lituanian Academy of Music and Theatre, 2015; dar şi *What is Microhistory? Theory and Practice*, de Sigurður Gylfi Magnússon şi István M. Szijártó, Londra - New York: Routledge, 2013.

59. Ca subdisciplină a ştiinţei *istoriei*, istoria muzicii, la rându-i, are de ales între *istoria personalităţilor*, *istoria socială* în conexiune cu *istoria culturală* într-o accepţie *culturologică*, o istorie relativ neutră, *pozitivistă*, o istorie *postmodernistă*, una *compensatorie*, şi o *microistorie*, una orientată pe aspecte particulare, mai puţin cunoscute şi de o notorietate redusă şi astfel radical opusă *istoriei metanaraţiunilor* („grand narratives"). Pentru detalii, a se vedea Trevor Herbert „Social History and Music History", în *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert şi Richard Middleton, New York: Routledge, 2003, p. 146-156.

Scanned with OKEN Scanner

Nucleul originar al istoriei muzicii îl reprezintă tipologiile istorice ale *procedurii de a compune muzica* şi, în acelaşi timp, explicitarea *pragurilor evolutive* de schimbare paradigmatică. Ca *referinţă narativă* – ca *personaj* al discursului –, cel mai potrivit este compozitorul, în calitatea sa de „oglindă" a realităţii obiective, „bazin" al sensurilor şi „iniţiator" al mutaţiilor în planul reprezentării.

Văzută prin „ochelarii" compozitorului, istoria muzicii se simplifică şi, dincolo de anecdotica desuetă, elogierea obositoare a importanţei valorice şi formularea de ierarhii, întâietăţi, diferenţe şi supremaţii (etnice, naţionale sau rasiale), scoate în evidenţă un ansamblu de *invarianţi* cauzali din a căror continuitate evolutivă decurge o înţelegere *clară* atât a *gândirii muzicale* ca acţiune umană, cât şi a *gândirii muzicii* în calitatea ei de cunoaştere a materiei sonore.

Pentru început, sistematizarea. Este vorba despre o evoluţie în trei paşi: precomponistică, componistică propriu-zisă şi postcomponisitică.

Prima, istoria precomponistică (Antichitatea şi o parte a Evului Mediu), este puţin accesibilă în virtutea *vechimii* (şi a „stranietăţii") sale. Ultima, istoria postcomponistică (de după anii 1970 şi până în prezent), este încă puţin cognoscibilă în virtutea *hiperactualităţii* (aceeaşi „stranietate"). Cea mai populară, mai ales în plan didactic, conform compozitorului Vladimir Martânov[60], este *istoria muzicii compuse* de la începutul celui de-al doilea mileniu şi până la începutul postmodernităţii (adică undeva între *Moartea autorului* (1967) de Roland Barthes şi *Condiţia postmodernă* (1979) de Lyotard). Deoarece acţiunea de *a compune muzica* înseamnă, în esenţă, *notarea* sau fixarea acesteia în scris. După cum observă compozitorul Vladimir Martânov:

> Un compozitor este o persoană care scrie: *homo scribens*. Iar nu cineva care notează ceea ce exista deja – asta fac toţi copiştii în tradiţiile cântului liturgic –, ci cineva care notează ceea ce nu exista încă. Primatul scrisului este evident aici, deoarece compozitorul creează mai întâi o anumită imagine vizuală, combinând anumite semne grafice, care sunt interpretate abia ulterior ca sunet. Astfel, în muzica compozitorului, între conştiinţă şi sunet există scrisul care mediază sunetul, eliminându-l într-o oarecare măsură din conştiinţă.[61]

Se poate afirma că, pentru cultura muzicală a Europei, primul *homo scribens* apare în secolul al XI-lea, tocmai la mijlocul Evului Mediu. Personalitatea călugărului benedictin Guido Aretinul este, în acest sens, asemănătoare cu figura lui Beethoven. Prin *invenţiile* realizate, şi unul, şi celălalt au reuşit să despartă evoluţia istorică într-un *până la* şi un *după*. În cazul Aretinului, este vorba despre opoziţia dintre cultura *orală* şi cea *scrisă*, el fiind cel care a inventat *portativul* şi

60. Vladimir Martânov, *Конец времени композиторов* [Sfârşitul vremii compozitorilor], Moscova: Русский путь, 2002.

61. Martânov, *Конец времени композиторов* [Sfârşitul vremii compozitorilor], p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

astfel *notația precisă a înălțimilor* sunetelor muzicale. Acesta este un prim *invariant* de diferențiere a celor două culturi medievale.

De ce însă a fost atât de importantă inventarea *notației muzicale*, o reluare a disputei dintre Thamos (oralitatea) și Theuth (adică Thoth, zeul-scrib al egiptenilor) din dialogul *Phaedros* al lui Platon? După inventarea *desenării* cuvintelor, situația a fost reluată în termeni identici pentru *desenarea* sunetelor. Cauzele au fost aceleași: prima, una generală, a decurs din constatarea *staticismului* evolutiv pe care o afișa *cultura memoriei*[62], menită doar să *preia* și *să transmită* o anumită formă „încremenită" a muzicii; iar a doua a constat în cantitatea *limitată* a reprezentabilului. Ambele cauze cenzurau *inovația*, adică situarea gândirii muzicale în concomitență cu evoluția socială, stimulând astfel gândirea să abandoneze poziționarea *anistorică* în favoarea ieșirii din istorie.

Iată, așadar, o schemă a Evului Mediu muzical văzută din postura compozitorului:

a. Întreg mileniul este împărțit în două părți aproximativ egale: prima, *statică*, între 476 (detronarea ultimului împărat roman) și anul 1000 (*pacea lui Dumnezeu*[63]); a doua, *evoluție lentă*, între 1026 (scrierea tratarului *Micrologus* de către Guido Aretinul) și 1420/1453 (căderea Constantinopolului și începutul Renașterii).
b. Prima jumătate conține (doar) două evenimente marcante: reforma ritualului ligurgic prin efortul papei Grigore cel Mare (papă între 590-604) și Renașterea carolingiană (întronarea lui Carol cel Mare în anul 800), în timpul căreia *cântul gregorian* își găsește înflorirea și implementarea deplină (secolele IX-X). O epocă „lentă", *monostilistică*, puternic ancorată în *ritual* și *dogmă*, una în care predomină cultura *orală*. Notarea muzicii este una *(p)neumatică*, un tip de notație prin semnele numite *neume*, care serveau doar ca suport de *orientare vizuală* pentru materialul muzical deja memorat. Notația indica doar foarte aproximativ *ondularea* intonației și destul de aproximativ *salturile* dintre înălțimile sonore. De asemenea, cântul gregorian era unul *monoliniar*, adică *monodic*, iar organizarea sonorității era una *modală*, constituită din sistemul *modurilor* preluat de la grecii antici.
c. A doua jumătate a Evului Mediu excelează însă atât în cantitatea de evenimente marcante, cât și în valoarea acestora. Invenția lui Guido Aretinul vine ca întruchipare a nevoii de inovație deja inițiată de Notker Balbulus (840-912, manuscrisul *Liber Ymnorum*) și Hermann Contractus (1013-1054, de asemenea compozitor de imnuri) și continuată de Hildegard von Bingen (1098-1179, contemporană cu Leoninus), în calitatea lor de compozitori. Toți aceștia aparțin membrilor ordinului benedictin.

62. Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley – Los Angeles – Londra: University of California Press, 2005.

63. Dominique Barthélemy, *Anul 1000 și pacea lui Dumnezeu*, Iași: Polirom, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

Observaţie. Figura compozitorului apare atunci când, din obiect al *adoraţiei*, materialul sonor devine obiect al *exploatării*, adică al *speculaţiei inovative.* Această reformulare devine posibilă doar prin inventarea *notaţiei liniare.* Dintr-o *referinţă sacră* – una *inamovibilă* în datul ei (spre exemplu, *octoihul* bizantin) –, materialul sonor devine o *resursă*, o *materie primă*, modelabilă vizual-grafic, una care îşi reclamă un *operator* care este şi compozitor. Acesta e singurul în stare să prelucreze *resursa* disponibilă pentru a produce unul sau chiar mai multe *obiecte valorice.* Iniţiată în perioada Renaşterii carolingiene, această mutaţie îşi găseşte realizarea în a doua jumătate a secolului al XII-lea, atunci când figura *compozitorului* este asumată pe deplin. Abia din acel moment începe numărătoarea *vremii compozitorului* prin conceptul de *lucrare muzicală* şi prin funcţia *auctorială*. De asemenea, *delegarea* prin credinţă cedează locul *prezenţei volitive* a compozitorului. Iar conectarea interpretului la un dat preexistent (cu valoare sacră) este înlocuită prin capacitatea compozitorului de a-l crea (ca valoare, de această dată, artistică). Astfel, este realizată ieşirea din *timpul Sacrului* în *timpul Istoriei*. Din *timpul lui Dumnezeu* în *timpul Omului*, care în termeni muzicali este *timpul Inovaţiei* perpetue. O preluare a capacităţii creative divine de către om în propria lui pretenţie de a deveni creator. Or, din inventarea *notaţiei pe portativ* (un prim invariant evolutiv) şi în opoziţie cu gândirea *monodică* (invariant nonevolutiv), adică *monofonă*, se naşte *polifonia* (al doilea invariant evolutiv), anume din *libertatea manipulării grafice-vizuale* cu o potenţială sonoritate. Deoarece, după câteva secole de muzică *monodică* (monomelodică sau monoliniară), *desenarea* muzicii permite *orice* şi *oricâte* manipulări grafice (linii melodice sincronizate pe verticală), precum şi elaborarea unor reguli, legi şi norme ale procedurilor manipulative, descărcând astfel conştiinţa de efortul *memorării*. Cântul mnemonic *plat* (sau *plan – plain chant*) cedează în favoarea *cânturilor sincrone notate.*

d. Imediat după inventarea notaţiei, evenimentele au o evoluţie ceva mai accelerată prin succesiunea a trei *perioade conceptuale*: *ars antiqua* (secolele XII-XIII, Leoninus şi elevul său Perotinus Magnus)[64], *ars nova* (*ars novae musicae*, secolul al XIV-lea, Francesco Landini/*ars nova* italiană,

64. Pentru implementarea ideii şi a profesiei de *compozitor* nu ar fi fost suficientă o singură şcoală componistică, aşa cum a fost cea de la Notre-Dame. Astfel încât, dincolo de consensul didactic, este vorba despre alte două şcoli ale *organului*: şcoala cântului de la Winchester (troparul de la Winchester) şi şcoala de la St. Marcial (de la Limoges, cu genuri precum tropi, secvenţe şi organum timpuriu, toate trei aparţinând *cântului aquitan*). Este interesant de constatat o primă situaţie în care spaţiul „francez" devine comun cu spaţiul „britanic" prin cucerirea Insulelor Britanice de către ducele normand Wilhelm Cuceritorul în 1066. O a doua situaţie asemănătoare, însă desfăşurată în sens invers, va avea loc în timpul Războiului de 100 de Ani prin confluenţa dintre spaţiul insular „britanic" şi spaţiul continental burgund, care va duce la emergenţa Renaşterii muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Philippe de Vitry şi Guillaume de Machaut, al cărui deces în 1377 marchează finalul perioadei) şi *ars subtilior* (coincidenţă cronologică ce se suprapune cu nonpapalitatea de la Avignon[65], perioada 1378-1417, Solage, Grimace, Johannes Ciconia, Paolo de Firenze sau Anthonello şi Philipoctus de Caserta, o muzică în egală măsură *laică* şi *manieristă*, compusă ca *experiment*)[66]; toate trei fiind deja formulate şi înfăptuite de muzicienii compozitori. Şi, chiar dacă organizarea scriiturii muzicale rămâne în continuare *modală* (cu sprijin pe *modurile greceşti*), în planul genurilor este realizată o spectaculoasă evoluţie de la *organum* la *motet* şi de la *imn* la *misă*.

Necătând la această uşoară *accelerare*, evoluţia gândirii muzicale este încă una încetinită în virtutea unei considerabile investiţii intelectuale în *inventarea duratelor muzicale*, pentru care pot servi drept exemple tratatele lui Franco von Köln (*Ars cantus mensurabilis*, notaţia numită *franconiană*) şi Johannes de Garlandia (tratatul *De mensurabili musica*).

Amurgul Evului Mediu este unul dezastruos în plan militar şi politic – Războiul de 100 de Ani –, însă unul fructuos în planul evoluţiei muzicale, deoarece, datorită alianţei dintre Regatul Britanic şi Ducatul Burgund, ca spaţiu cultural comun, a fost posibilă intersecţia conceptuală (aproximativ pe la 1420) dintre britanicul John Dunstable şi burgunzii Guillaume Dufay şi Gilles Binchois. În protocoalele tehnice ale sintaxei contrapunctice sunt introduse două invervale noi – terţa şi sexta –, o considerabilă „îndulcire" a sonorităţii după ariditatea primelor patru intervale consfinţite prin tradiţie: prima, octava, cvarta şi cvinta.

Accelerarea evolutivă îşi spune cuvântul prin faptul că Renaşterea muzicală durează aproximativ 150 de ani, în comparaţie cu mileniul Evului Mediu[67]. Prin inovaţia britanico-burgundă, *contenance angloise*, sintaxa şi tehnica *polifonică* sunt intens şi spectaculos elaborate, întâi de toate prin efortul celor cinci (!) generaţii de compozitori franco-flamanzi: (1) Dufay, Binchois şi Busnois; (2) Ockeghem şi Tinctoris; (3) Josquin des Prés şi Obrecht; (4) Gombert, Arcadelt, Willaert şi Clemens non Papa; şi (5) Orlando Lassus şi Goudimel. Un factor su-

65. Ursula Günther, „Composers at the Court of the Antipopes in Avignon: Research in the Vatican Archives", în *Musicology and Archival Research*, ed. Barbara Haggh, Frank Daelemans şi André Vanrie, Bruxelles: Algemeen Rijksarchief, 1994, p. 328-337.

66. Pentru o explicitare a ultimelor trei etape ale muzicii *componistice* medievale, a se vedea James McKinnon (ed.), *Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th Century*, seria „Man and Music", Basingstoke Macmillan, 1990.

67. Dintr-un punct de vedere pur *evenimenţial* şi în egală măsură *esenţialist*, perioada Renaşterii este asociată cu lungul *secol al XVI-lea lung*, o durată cuprinsă între 1420/1453 şi cu Pacea de la Westfalia din 1648 (sfârşitul Războiului de Treizeci de Ani), o altă „pace a lui Dumnezeu" prin împăcarea catolicilor cu protestanţii şi un al doilea (după 1453) sfârşit al unui îndelungat război. În acest sens, un început propriu-zis al barocului muzical ar putea fi considerat ca pornind în perioada imediat următoare.

Scanned with OKEN Scanner

plimentar al accelerației evolutive este și „schisma" produsă prin Reforma protestantă a lui Martin Luther, prin care a fost generată o cultură alternativă celei catolice, cea reformată. Or, vârful Contrareformei și, în general, al Renașterii muzicale a fost, de această dată, italianul Palestrina, succesorul lui Lassus de la capela papală.

> *Observație.* Cumulând ambele epoci ale *vremii compozitorilor* – a doua jumătate a Evului Mediu cu Renașterea –, Vladimir Martânov formulează imaginea următorului *invariant* componistic care este principiul *cantus firmus*. Acest interval din istoria compoziției poate fi definit ca perioada contrapunctului sau perioada *cantus firmus*. Este posibil să se conecteze începutul său cu apariția *organumului melismatic* dezvoltat din epoca Saint Martial[68], deși poate că există câteva motive în plus pentru a considera activitatea școlii de la Notre-Dame și opera lui Leoninus și Perotinus cel Mare ca fiind începutul acestei perioade, aceștia fiind, de fapt, primii compozitori din istorie. În ceea ce privește sfârșitul perioadei *cantus firmus*, acesta este marcat de numele lui Palestrina și Orlando Lasso. În lucrările lor, operarea cu *cantus firmus* a fost aproape complet înlocuită de dezvoltarea imitativă a sursei melodice originale ori printr-o expunere acordică de tip „coral". Astfel, perioada contrapunctului sau perioada *cantus firmus* se situează într-un segment de timp care se întinde de la mijlocul secolului al XII-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea, iar această perioadă poate fi considerată, independent, ca o istorie a lucrărilor scrise pe un *cantus firmus*.[69]

După aproximativ 11 secole de muzică *modală – monodică* și *polifonică* (al doilea invariant componistic) –, intervine o legitimă „oboseală" de hipercomplicațiile tehnicii *contrapunctice*, dar și de conceptele dogmei religioase creștine. Sfârșitul Renașterii și începutul barocului muzical scot la iveală următorul *invariant* (al treilea) al gândirii muzicale componistice (și astfel inovative), care este sintaxa *omofonă*, adică cea simplă, a *melodiei acompaniate*. Claudio Monteverdi, cu ale sale *madrigale dramatice – Madrigali guerrieri et amorosi* –, dar și prin concepția *combattimento*, inițiază o *seconda prattica* omofonă, după cea deja vetustă, *prima prattica* a polifoniei lui Palestrina. Mai mult, Monteverdi, împreună cu membrii Cameratei florentine a lui Giovanni de Bardi, inițiază un nou gen muzical laic numit *opera* (genul *cântului liric-dramatic acompaniat*), în opoziție cu *misa* catolică. Așa începe barocul muzical. Iar lucrurile se precipită și mai mult.

---

68. Este vorba despre școala de polifonie timpurie de la Abația Saint Martial (Limoges, Franța, secolele IX-XII, cunoscută prin nume ca Adémar de Chabannes și unchiul său Roger de Chabannes), o importantă precursoare a școlii de la Catedrala Notre-Dame (Paris, între 1160-1250, cunoscută prin activitatea clericilor Léonin și a elevului său Pérotin Magnificul).
69. Martânov, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], p. 124-125.

Scanned with OKEN Scanner

Observație. În planul conștiinței compozitorului, trecerea de la Renaștere la baroc corespunde trecerii definitive de la *spațiul rugăciunii* și astfel al *referinței divine*, la *spațiul existenței obiective*. Această transformare se exprimă în termenii deplasării de la *ficțiune* la *materialitate palpabilă*, de la *aservire* la *stăpânire* și focalizare pe *psihoafectivitate* umană. Mai concret, acest lucru se petrece prin transformarea *verticalei contrapunctice*, compusă din mai multe *orizontale melodice*, într-o *verticală armonică*, una constituită ca succesiune de *acorduri* care transformă logica *modală* a orizontalei în logica *tonală* a verticalelor acordice, organizate funcțional în jurul unui epicentru, adică a unei fundamentale numită *tonică*. Trecerea este una fatalmente *univocă*: de la *cantus firmus* modal la *basso continuo* al tonalității. Melodia solistică, funcția *identitară*, va fi susținută de *coloana vertebrală* a principiului *basso continuo* armonic, spațiul *reflecției*. Începutul îl marchează Giulio Caccini, în 1602, prin culegerea sa, *La nuove musiche*. De la *numeralitatea* deținută în quadrivium – în rând cu aritmetica, geometria și astronomia –, muzica devine *expresivă*, găsindu-și un loc nou în triviumul artelor filologice: gramatica, logica (dialectica) și retorica.

Barocul muzical durează și mai puțin, aproximativ un secol. Noua sintaxă *omofonă* (al treilea invariant) se dovedește a fi intolerantă față de organizarea *modală* – un prim caz de *complex oedipian* –, dislocând-o și blocând-o definitiv în interiorul Renașterii. După 1600, gândirea *contrapunctică*, rămânând „orfană" de modurile *grecești*, respectiv de cele medievale *bisericești*, este forțată să adopte organizarea *tonal-funcțională*, singura potrivită cu sintaxa *omofonă*. Compozitorul Jean-Philippe Rameau inventează tot ceea ce este necesar pentru o tot mai accelerată evoluție: ideea armoniei, ideea organizării tonal-funcționale – șase trepte în jurul unei „fundamentale", asemenea curtenilor din jurul regelui – și formularea unui nou *invariant*, adică instrumentalitatea orchestrală. Peste toate acestea, un cuvânt greu îl are și definitivarea *notației muzicale* prin perfectarea *cheilor*, a semnelor de *alterație* și inserarea notelor *ovale* împreună cu *bara de măsură*. În comparație cu ambele perioade istorice anterioare, barocul muzical *dă în clocot* și (1) prin convietuirea noii polifonii cu omofonia, și (2) prin convietuirea muzicii bisericești *cu cea laică* deja într-o perfectă legitimitate. Astfel, genurile *opera-seria* și *buffa* coexistă în paralel cu genurile *pasiuni* și *oratorii*. În același timp, și pentru prima dată, are loc convietuirea *muzicii vocale* cu *tânăra muzică instrumentală*. Or, dacă vocalitatea barocă poate fi urmărită prin „firul" întins între Monteverdi și Bach cu Händel, atunci instrumentalitatea barocă se subîntinde între Girolamo Frescobaldi (genul *ricercar*, părintele genului *fuga*) și Johann Jacob Froberger (genul *suită*, una dintre sursele sonatei, cvartetului, concertului instrumental și simfoniei) până la același Bach cu Händel, două genii care au „închis" barocul muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Următoarele două epoci – clasicismul vienez şi romantismul – se vor manifesta ca un fiu, respectiv ca un nepot, ambii rebeli, ai barocului. După solemnitatea polifonică, „fierberea" ornamental-figurativă, patosul religios şi extrem de mult convenţionalism operistic. Haydn cu Mozart „evadează" în uşurătatea iresponsabilă a *rococo*-ului nobiliar, parcă dorindu-se înfiaţi de Fragonard, Vatteau sau Boucher, pierduţi în frivolitatea galantă a noilor ritualuri laice. Şi Haydn, şi Mozart au compus câte 22 de opere, însă valoarea invenţiei lor constă în domeniul muzicii instrumentale cu ale sale patru genuri principale: sonata, cvartetul, concertul şi simfonia. Beethoven le va „croi" pe toate patru în forme mult mai puţin elegante, poate chiar brute – noutatea întotdeauna este una „urâtă" –, însă suficient de promiţătoare conceptual ca să devină model pentru întreg secolul al XIX-lea romantic, în calitate de referinţă supremă numită *beethovenocentrism*. O *revoluţie conceptuală* care a ţinut în prizonierat întregul secol al XIX-lea.

Interesul pentru Om, iniţiat prin umanismul magic al Renaşterii, îşi găseşte în romantismul muzical o ultimă realizare, una la limită. *Individualismul* unora ca Schubert, Liszt şi Wagner, *personalismul* filosofului rus Berdiaev şi *solipsismul* asumat de Skriabin fuzionează toate trei, ca atitudini, într-un *subiectivism radical*, dacă nu chiar *exclusiv*. Odată epuizat *Umanul* şi în egală măsură *Sacrul*, avangardismului secolului al XX-lea nu i-a rămas decât să compună muzica prin recurs la cealaltă parte a antropologicului, adică prin *impersonal*, *inconştient*, *subliminal* şi *mecanicist-maşinist*. Nu mai este vorba despre *muzică pentru public*, ci doar despre *experiment*. Pe scurt, este iniţiat al patrulea invariant: organizarea sonoră *atonală* prin noua şcoală vieneză (Schönberg, Berg şi Webern), la care aderă avangardele anilor 1950 (Boulez, Ligeti, Xenakis).

Observaţie. Organizarea *atonală* inventată de Schönberg eliberează cele 12 sunete muzicale de orice „obligaţii" funcţionale, adică relaţionale. Aşa va dispărea şi *melodia* şi *acompaniamentul*. Nu va mai fi vorba nici despre *armonie*, nici despre *tonalitate*. Şi nici despre unealta principală a romanticilor care a fost *tema*, adică subiectul şi nucleul sugestiv al oricărei compoziţii muzicale. Şi, în final, nu mai este vorba despre vreo *orientare* evolutivă a fluxului sonor. Autonomia fiecărui sunet a însemnat şi anularea oricărui scop (expresiv) al sensului (procesual) şi a oricărei finalităţi (conceptual-sugestive). Dispariţia oricărei referinţe (tematice, procesuale, sugestive) este sinonimă cu *moartea subiectului* şi, implicit, a *autorului*, dar şi a oricărei *atribuţii temporale*, adică a istoriei. Muzica *serială* nu deţine un potenţial evolutiv. Ea poate fi doar contracarată fie prin *aleatorism* (John Cage), fie prin *stocastism* (Iannis Xenakis), fie prin *micropolifonie* (György Ligeti), fie prin *sonoristică* (Kazimierz Serocki). Acestea au fost consecinţele propensiunii *volitive* şi a principiului *revoluţiei în muzică*.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluţia stilistică şi perioada propriu-zis *componistică* a muzicii culte europene se încheie prin cei patru *minimalişti americani* – Riley, Reich, La Monte Young şi Glass –, dar şi prin abandonul unor concepte importante precum *stilul* şi *forma*. Multitudinea formelor, a genurilor şi a stilurilor acumulate printr-o intensă practicare se extinde până într-acolo încât orice recurs la genuri precum opera, simfonia sau sonata afişează doar un *manierism referenţial*. Explorări experimentale ca *muzica concretă* şi *teatrul instrumental* sau acţiuni ca *happening* sau *performance* sunt tot atâtea confirmări ale faptului că ideea *textului*, a *lucrării muzicale* şi a *autorului* sunt irevocabil distruse[70]. Energia evolutivă, hrănită prin figura compozitorului – ca dovadă a formei supreme de activitate muzicală – s-a epuizat.

Or, au existat mai multe prevestiri ale acestui naufragiu. De pildă, atunci când Debussy a descoperit *gamelanul balinez* – o muzică de tradiţie noncomponistică – sau când Stravinski şi Bartók au recurs la folclorul arhaic – o altă tradiţie noncomponistică –, dar poate şi când Mihail Glinka a recunoscut că „muzica o compune poporul, iar noi [compozitorii] doar îi facem aranjamentul". Mai mult, toţi cei patru minimalişti americani, parcă imitând activitatea etnografică a lui Bartók, evadează din spaţiul civilizaţiei occidentale şi pleacă în spaţiul culturilor muzicale tradiţionale: Glass studiază cu Ravi Shankar, Riley cu Pandit Pran Nath la New Delhi, cu care studiază şi La Monte Young, în timp ce Reich intră la şcoala de percuţie de la Academia Legon de la Universitatea din Ghana.

Observaţie finală. Recursul compozitorilor la tipurile de gândire regională noncomponistică drept împrumut de procedură şi material de la culturile muzicale *anistorice* indică revenirea la accepţia *ritualului* în defavoarea *revoluţiei inovative* (Beethoven, Wagner, Schönberg) ca determinantă evolutivă principală. Compozitorul nu se mai vrea compozitor din moment ce învaţă să gândească muzica de la chinezi, japonezi, africani sau de la indonezieni. În acest caz, aşadar, nu mai este vorba despre *inovaţie* decât în calitate de *eufemism*. Iar această reorientare este echivalentă cu recunoaşterea că toate culturile tradiţionale sunt sisteme complet *autonome*, care există ca *alterităţi absolute*, fără nicio legătură cu *arta componistică profesionistă de tradiţie europeană*. Astfel, se ajunge la emergenţa în postmodernism a ideii de *bricolaj* în calitate de metodă „componistică". Adică la sfârşitul vremii compozitorului.

Confirmarea ultimă a *sfârşitului vremii compozitorului*, adică a statutului său *eufemistic*, compozitorul o capătă atunci când revine la civilizaţie după o sistematică şcolire într-o tradiţie noncomponistică. Într-adevăr, să fi dispărut cu totul profesia de compozitor şi tipologia de produs numită compoziţie muzicală?

70. Toate cele trei idei sunt formulate de compozitorul Vladimir Martânov în *Конец времени композиторов* [Sfârşitul vremii compozitorilor], p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

Nici pe departe. Însă este vorba doar despre aparenţe, deoarece şi statutul de compozitor, şi obiectul numit compoziţie muzicală nu mai sunt două *structuri* şi *concepţii evolutive*, ci doar două *structuri* şi *concepţii* ale spaţiului civilizat. Un spaţiu în care muzicianul (1) nu se poate prezenta decât în calitate de compozitor, iar (2) rezultatul *bricolajului* său nu poate fi acceptat decât drept compoziţie muzicală, în timp ce (3) acţiunea numită concert nu este, în prezent, altceva decât o *meditaţie ritualică*. Şi, în opoziţie cu alte păreri competente, muzica minimaliştilor americani nu mai poate fi identificată drept *stilistică*, nemaifiind vorba despre un *stil*, ci doar despre un *bricolaj meditativ*[71].

71. Martânov, *Конец времени композиторов* [Sfârşitul vremii compozitorilor], p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 5:
Istoria muzicii este istoria progresului în muzică

„Grecii antici, atenienii, nu aveau nicio accepție a cuvântului *progres*."[72] Adică ideea unei mișcări înspre un *tot înainte* (în timp), dar și înspre un *tot mai bine* (etic-moral) sau înspre un nivel *tot mai avansat* (material). Din contră, direcția progresiei în planul valorii era una a *degradării*. Referințele lor erau situate în trecut, dintre care cea mai importantă era χρύσεον γένος – *Epoca* sau *Vârsta de aur* – *Saeculum Aureum*, urmând cea *de argint* și până la cea *de fier*. Tot astfel vede *progresia* istorică și René Guénon[73], înspre o tot mai pronunțată *solidificare* a lumii, un mers al degradării progresive. Însă în tradiția iudeo-creștină, se înaintează în sens invers – de la Geneză înspre viitoarea Împărăție a lui Dumnezeu. Urmează Iluminismul, unde ideea de *progres* este inteligent disimulată între conceptele de *rațiune*, *știință* și *umanism*. Deoarece doar prin aplicarea *rațiunii* la existența socială va putea fi evitat spectrul *lipsurilor*, al *sărăciei* și al *inaniției*, al *suferinței* și al *bolilor*. Prelungind durata vieții, *umanismul* va garanta drepturi egale și respect reciproc, dreptate pentru toți și securitate și, în plus, alfabetizare universală. Aplicată lumii, *rațiunea* va contribui la cunoașterea științifică prin care întreaga Natură va putea fi luată în stăpânire, scoțându-l pe Om, aici și acum, de sub legile ei nemiloase. Între concepțile antice grecești și cele iudeo-creștine se deschide o cale spre prosperare și prosperitate.

Accepția Sfintei Scripturi o împărtășește, deloc surprinzător, Charles Darwin cu a sa teorie a *evoluției* și a *perfecționării speciilor* de-a lungul unui anevoios proces de *selecție naturală*. De la *sălbăticia primitivă* la *Orașul-Soare* al lui Campanella și la *Utopia* lui Morus. De la antropoidul *erectus* la *homo sapiens*-ul contemporan, postmodern, libertarian și globalizat. Progresul este evident, și e unul al îmbunătățirii.

Următorul model îl repretinză *progresul științific* și, implicit, cel *tehnologic*. Avansul științei – în dimensiunea ei explorativă, de cercetare – este categoric dependent de performanța *instrumentelor de măsurare*. Or, ideea *progresului* funcționează și în înțelesul de *metanarațiune*, adică la nivel de credință generalizată care nu mai are nevoie de nicio argumentare. Așa stau lucrurile cu transporturile: de la cal la trenurile mag(netic)lev(itation). La fel și cu armele: de la

72. „The Greeks had no word for «progress»; they looked backward to a «golden age» when human affairs were perfectly ordered." Acestea sunt cuvintele cu care Warren Dwight Allen își începe textul intitulat „Music and the Idea of Progress", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 4, nr. 3 (martie 1946), p. 166-180.

73. René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, București: Humanitas, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

piatră la putere nucleară. Ori cu medicina: de la herbeiro la neurochirurgi şi de la ierburi la penicilină.

Istoriografia marxistă (postiluministă şi cvasihegeliană) deţine argumentul „hotărâtor" în concepţia *succesiunii istorice a sistemelor de organizare socială*: comuna primitivă (un „comunism" primitiv), societatea sclavagistă, feudală, capitalistă, cu interstiţiu socialist, care, după prăbuşirea „inevitabilă" a capitalismului, va duce negreşit la instaurarea comunismului – de la toţi conform capacităţilor, tuturor conform necesităţilor. Este explicabilă astfel promisiunea iluministă (devenită *metanarativă*) a *drepturilor omului*, a *egalitarismului*, care în *progresul* ştiinţei şi al tehnologiei vedea singura cale de a ieşi de sub ameninţarea *inaniţiei*, *sărăciei* şi *bolilor*, promiţând maselor un *confort domestic* tot mai avansat. Şi, la fel ca în cazul lui Guénon, niciun cuvânt despre suflet şi spiritualitate.

De aici şi comparaţia prin excludere: comunismul e mai bun decât capitalismul. De ce? Deoarece chiar şi ca ficţiune sau utopie, el este situat undeva *după* şi astfel *mai sus* decât capitalismul. Astăzi este mai bine ca ieri, iar mâine va fi mai bine ca astăzi. Reproiectarea funcţionează într-o *buclă* infinită. Dar cum stau lucrurile în cultură, în artă şi, mai precis, în muzică?

A conceptualiza ideea de progres într-o perioadă istorică nonprogresivă, adică una postmodernă, se dovedeşte a fi o întreprindere ingrată şi inoportună, cu atât mai ingrată cu cât ar fi aplicată culturii, artei şi muzicii. Iar pentru progresul în cultură, artă şi, mai ales, în muzică, răspunsul este destul de simplu şi universal pentru întreaga istorie a domeniului din urmă: *transformare adaptativă*. Ceea ce sugerează în egală măsură şi un relativ *staticism*, şi un oarecare *secundariat* faţă de o *referinţă* mai importantă. Cu atât mai mult cu cât în artă, valorile şi criteriile axiologice prevalează în detrimentul celor teleologice. Adică arta este despre *valori*, iar nu despre *scopuri (dezideratives* şi *perspectivale)*. Şi este foarte dificil a separa *transformarea ca progres* (adică îmbunătăţire) de *transformarea ca adaptare* (*mimetism*?). Adică îmbunătăţirea auzului muzical pentru a-l aplica unor lucrări compuse cu secole înainte? Or, această „ceartă" este sursa principală a confuziilor, prejudecăţilor şi mistificărilor şi, în consecinţă, este un inepuizabil izvor pentru foarte multe „mitologii". De acord, sintagma *transformare adaptativă* nu arată ca un răspuns clar şi simplu. Din contră, cauzează confuzie, fiind pusă în faţa conflictului explicit *progresist* dintre cei *antici* şi cei *moderni*. Indiferent de cine pe umerii cui stă. Adică un conflict între cei *vechi* şi cei *noi*. Între *retrogrizi* şi *progresişti*. Ca Palestrina şi Monteverdi. Sau ca Artusi şi Monteverdi. Precum comparaţia dintre *prima prattica* a polifoniei contrapunctice severe şi *seconda prattica* a melodiei acompaniate omofone. Ca acţiune generativă de a gândi muzica, Palestrina însă apare incomparabil mai performant decât Monteverdi. În exact acelaşi fel în care Bach apare incomparabil mai complex decât Mozart şi în orice caz decât Haydn. Or, unde este progresul în acest din urmă caz, *omofonia* fiind incomparabil mai simplă decât *polifonia*?

Scanned with OKEN Scanner

Selectând ca referinţă *perfectibilitatea* resursei tehnice, lucrurile devin (doar aparent) clare, deoarece este evidentă (1) „superioritatea" *organum*-ului lui Leonin asupra „platitudinii" cântării gregoriene, însă el, la rându-i, este (2) surclasat de propriul elev, Perotin Magnificul; (3) „stângăciile" şcolii de la Notre-Dame, ca *ars antiqua*, sunt depăşite de *ars nova* a lui Philippe de Vitry şi, ulterior, de Guillaume de Machaut. Însă (4) „stereotipiile" *ars nova* devin „antice" în comparaţie cu „modernismul" lui Josquin des Prés, pe când (5) „primitivismul jenant" al lui Dufay este cu claritate devansat, la un secol distanţă, de „modernismul" lui Orlando di Lasso[74]. La fel, (6) Monteverdi e mai bun ca Palestrina, (7) Bach e mai bun ca Monteverdi, (8) Beethoven e mai bun ca Bach, iar (9) Wagner, Brahms şi Mahler sunt mai buni ca Beethoven. Este de menţionat şi că întreaga enumerare – de la Leoninus la Mahler – este constituită doar din *vârfurile* componisticii europene.

Într-adevăr, este vorba despre un evident progres în planul *notaţiei*, al *instrumentelor*, al *tehnicii componistice* şi al *gândirii muzicale* în general, iar în secolul al XX-lea, al *diversităţii* stilistice, cu resurse tehnice inimaginabil mai multe: sinteza *electronică*, principiul *masă sonoră*, *multiplicitatea* tradiţiilor atât în interiorul *artei componistice academice*, cât şi cel de-al treilea val (după tradiţia orală/anonimă şi cea cultă/înaltă/academică) al *culturii maselor* (jazz, pop, rock, hip-hop şi rap). Brutalitatea accepţiei *cantitative* şi în egală măsură *comparative* – ambele cu sensul de *excludere* – depreciază în mod evident metoda *progresiei liniare* în muzică. Şi nu doar atât. Este Partenonul atenian inferior Catedralei Notre-Dame din Paris în virtutea anteriorităţii? Este Dante mai prejos decât Rabelais, iar acesta din urmă este un „primitiv" în comparaţie cu Cervantes sau Shakespeare? Este Shakespeare surclasat de Goethe? Răspunsul este evident. Ideea progresului (tehnic şi cantitativ) nu foloseşte la nimic. În artă nu este vorba despre *cantitate*, ci despre *calitate*.

Este oare Alessandro Scarlatti, cu ale sale 45 de *drammi per musica*, mai bun decât, spre exemplu, Beethoven, Schumann, Debussy şi Bartók, care au doar câte o singură operă? Şi, în acelaşi timp, poate fi oare Alessandro Scarlatti „depunctat" din simplul motiv al *vechimii* faţă de cei patru care i-au urmat? De ce nu, câtă vreme doar resursa *armonică* a lui Beethoven, fără a o mai pomeni pe cea *orchestrală* sau pe cea a *tehnicii instrumentale*, este incomparabil mai bogată, iar Titanul de la Bonn apare, la rându-i, într-o lumină destul de palidă în comparaţie cu Debussy, Şostakovici şi Schnittke. Şi în materie de operare cu parametrul metric şi ritmic, minimaliştii americani sunt net superiori lui Stravinski. Or, cromatismele şi disonanţele lui Gesualdo da Venosa, compozitor mai vechi, nu sunt oare mai „moderniste" şi inovative decât *concerti grossi* ale lui Corelli, compozitor mai nou? Sau un alt exemplu: C. Ph. E. Bach, considerat a fi un „preclasic", nu este oare mai inovativ în materie de limbaj muzical decât inovatorul şi clasicul vienez Haydn? Este clar că *liniaritatea progresistă* nu funcţionează. Albert Einstein,

74. Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

respectiv Stephen Hawking stau pe umerii lui Newton, avându-l ca referinţă care a putut fi depăşită. Nu şi Schubert pe umerii lui Schütz.

Generaţiile de muzicieni nu stau unele pe umerii celoralalte. Oare cine ar putea sta pe umerii lui Bach? Sau ai lui Beethoven? Măreţia valorică a primului stă atât în realizarea unei sinteze stilistice paneuropene, cât şi în finalizarea definitivă a întregului baroc muzical. Asta în vreme ce măreţia celui de al doilea constă atât în formularea gândirii muzicale *organice*, cât şi în puterea de a fi iniţiat emergenţa romantismului. El s-a aflat, aşadar, în opoziţie cu Bach, deschizând calea înspre o altă epocă stilistică. Un adevărat paradox: două incontestabile măreţii, purtând însă sensuri explicit opuse: unul al *închiderii* şi celălalt al *deschiderii*. Nu ar putea fi însă Haydn, Mozart, Beethoven căţăraţi pe umerii lui Bach, devansându-l, atâta timp cât au dus mai departe, adică au înrâurit progresul, gândirea şi tehnica de contrapunct? Aşa cum a procedat Mozart în KV 404a (aranjamentul pentru trio de corzi a cinci preludii şi fugi de J. S. Bach şi una a lui W. Fr. Bach, fiul său) şi cu partea a IV-a din Simfonia nr. 41, *Jupiter*, în Do major (KV 551), o enciclopedie contrapunctică. Aşa cum a procedat Beethoven cu fuga din partea a IV-a a Sonatei nr. 29, *Große Sonate für Hammerklavier*, op. 106, în Si bemol major, şi în Cvartetul op. 133, *Große Fuge*, o monumentală fugă dublă. Aşa cum, spre exemplu, a procedat şi Haydn însuşi concepând în tehnica fugă finalurile din Cvartetele op. 20, nr. 2, în Do major (fugă cu patru subiecte), nr. 5 în fa minor (fugă cu două subiecte), respectiv nr. 6 în La major (fugă cu trei subiecte). Nu au fost singurii care au învăţat de la Bach. Schumann, Liszt, Reger, Şostakovici şi Hindemith s-au inspirat tot de la Bach şi, în mod cert, tot de el au fost influenţaţi. Or, locul şi valoarea lui Bach constau în faptul că el nu este un Newton. După Bach nu se mai poate ca Bach. Aşa cum după Şostakovici sau Bartók nu se mai poate ca Şostakovici sau Bartók. Excelenţa lui Bach constă în *unicitatea exemplarităţii sale valorice*. Şi asta atât în planul valorii *intrinsece* a întregii lui creaţii, cât şi în planul valorii *extrinsece*, ca înrâurire generativă pentru întreg spaţiul cultural european. În acelaşi timp, este un capăt de linie sau o „fundătură" şi reprezintă un paradox care funcţionează doar în artă, fiind cu atât mai vizibil în muzică: urcând pe umerii lui Bach, oricine riscă să devină o variantă inferioară a lui. Şi chiar dacă, pentru a da un exemplu, valoarea muzicii lui Brahms este una indubitabil canonică, *nostalgia neoclasică* după Beethoven îl poziţionează drept *tributar*, depunctându-l în comparaţie cu Wagner şi Debussy, neîndatoraţi nimănui, adoptând astfel o ipostază *bachiană* a *unicităţii valorice* şi producând o *wagneromanie*, respectiv o manie *debussistă*. Iar în ipostaza *brahmsiană*, una *tributară* şi astfel îndatorată însă cu o valoare de această dată mult inferioară referinţei, se ipostaziază mai mulţi compozitori care şi-au asumat *cultul cargo* al statutului de *epigoni wagnerieni* sau *debussieni*.

Oricât de multe exemple ar putea fi aduse şi oricât de doveditoare ar fi argumentele, mai eficientă ar fi o explicitare *analitică*, adica una care ar *dezmembra* mitologia progresului în muzică şi ar prezenta conţinutul şi funcţia fiecărei părţi constitutive.

Scanned with OKEN Scanner

O primă deconstrucție cauzală

Sintagma *transformare adaptativă* este constituită din două componente, nu neapărat consubstanțiale, însă a căror colaborare este decisivă în planul gândirii și practicii muzicale.

Una ține de materialitate, e palpabilă și, într-adevăr, își găsește realizarea explicită în progresul tehnologic: meșteșugul de a opera cu materia brută (lemn și metal). A doua este „imaterială", adică focalizată pe spiritual în accepția de *imaginar*, de estetic, cu sensul de *trăiri* și *stări specializate* în receptarea directă a frumosului (structură) și a sublimului (conținut). Or, care este referința determinantă? Măiestria tehnologică a familiilor Amati, Guarneri sau Stradivarius sau geniul performativ al lui Paganini, Sarasate, Fritz Kreisler, Enescu, Menuhin, Oistrah sau Vengerov? Harpsicordul este, într-adevăr, mai puțin performant decât pianul. Însă, la fel, referințele sunt firmele Pleyel, Bösendorfer sau Steinway sau Chopin, Schumann, Liszt, Debussy sau Rahmaninov? Indubitabil, inventarea valvelor la instrumentele de suflat de alamă a îmbunătățit precizia intonării, iar înlocuirea *ciupitului* corzii cu medierea clapei și a corzilor prin *lovire* a revoluționat arta interpretării pianistice. Însă referința principală va fi de fiecare dată muzica în totalitatea datelor sale, de la forma acustică până la o cât mai bogată diferențiere a planului sugestiv. Și iată cum progresul tehnic (în sens tehnologic) a contribuit atât la ștergerea delimitărilor dintre genuri, cât și la înaintarea în planul *virtuozității* interpretative:

> După finalizarea transcripției Simfoniei a IX-a, de Beethoven, pentru două piane, în 1850, Liszt (în scrisoarea către Breitkopf und Härtel) constată că „imensa evoluție a puterii armonice a pianului îi permite acestuia să se adapteze la orice compoziție orchestrală [...] și atingerea diapazonului de șapte octave face posibilă reproducerea tuturor caracteristicilor, a combinațiilor și a celor mai profunde forme ale muzicii. [...] [Dar] extinderea dobândită de pian în ultima vreme, ca urmare a progresului execuției și a îmbunătățirilor aduse mecanismului, face posibilă realizarea mai mult și mai bine decât ceea ce s-a făcut până în prezent."[75]

O a doua deconstrucție cauzală

Este necesară renunțarea la cuvântul *progres*: nici îmbunătățire tehnologică, nici simpla *„înaintare" temporală*. Rămâne atunci cuvântul *transformare*. Nicio perioadă istorică, în accepția de *ecologie conceptuală*, nu este la fel și

75. Franz Liszt, „Preface" la *Beethoven Symphonies*, vol. I, nr. 1-5, tran. C. E. R. Mueller, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865.

Scanned with OKEN Scanner

în niciun caz nu ar putea fi reluată, fidel sau în orice alt mod. Constatând că procesul de *transformare* este doar un efect al unei cauze premergătoare, o primă cauză posibilă ar fi *forma și conținutul concepției*. Astfel, se succed în plan istoric concepții sintactice precum *monodia* (Evul Mediu) și *polifonia* (Evul Mediu și Renașterea), *monodia acompaniată* (barocul incipient) în accepția de *omofonie tonal-armonică* (barocul clasic, clasicism vienez și romantismul), urmând organizarea *atonală* (secolul al XX-lea). Însă și *fluența conceptuală*, la rându-i, reprezintă efectul unei cauze de o mai mare profunzime și, de această dată, una extramuzicală. Aici, după termenul *transformare*, intră în scenă adjectivul *adaptativă*. Cărei referințe i se adaptează muzica pentru a-i reprezenta conținuturile cât mai fidel?

Pentru gândirea muzicală, partea *material-tehnologică* are rolul unei *interfețe* care într-adevăr *progresează* sub presiunea nevoii de a exprima noi și noi *conținuturi*. Pentru a le exprima, gândirea muzicală elaborează noi mijloace, îmbogățind și astfel extinzând bibliotecile de mijloace adecvate unui orizont tot mai extins de conținuturi. Persistă însă aceeași întrebare: sunt conținuturile muzicii romantice mai performante decât conținuturile muzicii baroce sau renascentiste? Dând laoparte pretinsa *autonomie* a artei și pe cea a muzicii, se poate reformula: este metoda *partimento*, ieșită din uz după prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai puțin performantă decât tehnicile de compoziție din secolul al XX-lea? Cazul britanicei Alma Elizabeth Deutscher infirmă această comparație. Formată urmând metoda *partimento*, tânăra a dat dovadă de niște rezultate spectaculoase în compoziție și interpretare.

> Educația muzicală timpurie a lui Deutscher s-a concentrat pe improvizația creativă, urmând o metodă de predare numită Partimenti, dezvoltată în Italia secolului al XVIII-lea și care a fost reînviată și popularizată de profesorul Robert Gjerdingen. Gjerdingen i-a trimis exerciții Almei Deutscher și a comentat aspectele tehnice ale compoziției sale, în timp ce aceasta lua lecții de improvizație cu muzicianul elvețian Tobias Cramm. [15] Astfel, Deutscher a devenit inițial fluentă în gramatica muzicală a muzicii din secolul al XVIII-lea, pe care a descris-o ulterior drept a sa „limbă maternă" muzicală.[76]

76. „Deutscher's early musical education focused on creative improvisation, following a method of teaching called Partimenti, which was developed in eighteenth-century Italy, and which has been revived and popularized by Professor Robert Gjerdingen. Gjerdingen sent exercises for Alma Deutscher and commented on technical aspects of her composition, while she had lessons in improvisation with the Swiss musician Tobias Cramm. [15] Deutscher thus initially became fluent in the musical grammar of eighteenth-century music, which she later described as her musical «mother tongue»". Textul este preluat de la adresa: https://en.wikipedia.org/wiki/Alma_Deutscher#cite_note-Times-16.

Scanned with OKEN Scanner

O *progresie* în plan *material*, ca îmbunătăţire, poate fi constatată; de asemenea şi funcţionarea unei *selecţii pe criteriul performanţei* (tehnice-expresive) – vioara mai degrabă decât viola da gamba, pianul mai degrabă decât clavecinul şi harpsicordul. Sintagma *transformare adaptativă* este însă despre altceva.

În acest caz, cine formulează conţinuturile sub forma compoziţiilor muzicale? Compozitorii. Iar compoziţiile muzicale le propagă interpreţii. Însă pentru cine? Cu alte cuvinte, dacă cineva le formulează şi apoi cineva le propagă, atunci pentru a fi asimilate, aceste conţinuturi trebuiesc împărtăşite. Or, acest spaţiu al împărtăşirii este *spaţiul public*. Un *public* al enoriaşilor adunaţi la liturghie. Un *public* al nobililor adunaţi într-un salon sau într-un teatru. Un *public* urban adunat într-o filarmonică. Acelaşi spaţiu pe care compozitorul şi interpreţii îl împărtăşesc cu publicul ca *spaţiu comun*. Şi acest spaţiu nu poate fi altul decât un spaţiu al *imaginarului comun* în calitatea lui de *bazin de intonaţii şi ritmuri* specific unui anumit segment de timp istoric, respectiv unui anumit tip de organizare socială. Muzica este astfel o *emulare* a conţinuturilor unui *imaginar* social, acelaşi latinesc *socium* (comunitate umană), sau *socius* (aliat, asociat, partener), sau *socie* (împărtăşire) din care face parte şi compozitorul, şi interpretul. Muzica se *transformă* în funcţie de *transformările* conţinuturilor imaginarului social (religios, aristocratic, individual sau de grup), în a căror expresie *adaptată* persistă şi bazine ale imaginarului diferite de cel originar. Aşa cum azi persistă şi cântul gregorian, şi misele lui Palestrina, şi liedurile lui Schubert, şi simfoniile lui Weinberg, şi operele lui Grétry şi Paisiello, chiar dacă într-un mod total *decontextualizat* şi cu referinţe deja de mult devenite *anacronice*. Şi persistă deoarece, în formele înalte ale culturii *clasice*, muzica absoarbe şi difuzează conţinuturile *esenţializate* şi astfel *fundamentale* ale naturii umane, atât pe orizontala unei infinite diversităţi de actualitate, cât şi pe verticala istorică. Însă nu doar atât, deoarece tocmai specificul istoric al organizării structurale şi procesuale a materialului muzical reprezintă o panoplie de tipologii istorice care îşi exercită înrâurirea concomitent cu *ciclul respirator al expresiei*. Iar aspectul *reprezentaţional-dinamic*, cu valabilitate universală, al oricărei *lucrări* muzicale în care conceptul de *progres* se revelează ca un nonsens constă tocmai într-un fapt deloc vizibil la o primă vedere, anume că actul performării scenice al unei *lucrări* muzicale reprezintă procesul de *autocompunere* a muzicii, de la prima la ultima notă, la care publicul asistă fiind receptiv, în majoritatea cazurilor, doar la fluctuaţiile expresiei.

Până la urmă, muzica se transformă, adaptându-se la accepţiile *valorice* ale imaginarului colectiv, invariabil acelaşi în accepţiile sale *esenţiale*, după fiecare salt evolutiv şi în interiorul oricărei perioade istorice. Deoarece, chiar dacă, aşa cum afirmă Wassily Kandinsky, „ne-ar fi, de pildă, cu neputinţă, să simţim

Scanned with OKEN Scanner

şi să trăim pe plan interior la fel ca vechii greci"[77], statuile greceşti produc în continuare o intensă trăire emoţională, impresionând la fel de mult ca destinul lui Oedip din tragediile lui Sofocle, continuat în compoziţiile lui Purcell (*Music for a While*), Stravinski, Enescu şi Wolfgang Rihm. La fel de mult impresionează şi pictura rupestră din Lascaux, Chauvet şi Altamira, printr-o sumă de aspiraţii interioare exprimate chiar şi lapidar, dar care, chiar şi după milenii, trezesc împărtăşire şi înţelegere, continuând astfel să fascineze. Cultura şi arta în general şi muzica în particular persistă în *transformarea* lor *adaptativă* continuă în calitate de *invariant* consubstanţial *aceloraşi* conţinuturi şi aspiraţii umane privind atât imaginea lumii, cât şi propriile conţinuturi de profunzime. Şi nu poate fi vorba despre niciun progres, câtă vreme materialitatea instrumentelor muzicale, evoluţia tehnicilor de compoziţie, sistemele tot mai permisive de organizare sonoră şi până şi nevoia contemporană de *repeating classics* nu sunt decât *mijloace* inventate, perfectate şi continuu reluate pentru a înfăptui o sumă de aspiraţii şi pentru a satisface o nevoie niciodată împlinită de îmbogăţirea propriei identităţi.

P.S. Fără să-şi fi propus neapărat acest lucru, Lydia Goehr a oferit o interpretare pertinentă a ideii de *progres în muzică* prin celebra-i aserţiune: „Bach nu *a intenţionat* să compună lucrări muzicale." Cu alte cuvinte, până la începutul secolului al XIX-lea, niciun compozitor nu a produs *lucrări* muzicale cu intenţia explicită de a determina muzica să *progreseze*. Într-adevăr, există argumentul Wagner şi concepţia *Gesamtkunstwerk*, a operei totale de *artă*, concepţie *sintetică*, îmbinând într-un singur proiect mai multe domenii artistice. Acelaşi Richard Wagner a fost şi autorul sintagmei de *muzică absolută*, dar şi al ideii de *operă de artă a viitorului*. Deşi acest viitor nu a aparţinut decât epigonilor francezi, germani şi englezi, neavând un alt viitor, concepţia lui Wagner a fost una de *sinteză* şi de *totalizare* a romantismului muzical european, în exact aceiaşi termeni în care a acţionat şi Johann Sebastian Bach *sintetizând* şi astfel *totalizând*[78], în cazul său, întreg barocul muzical european. La fel de *progresist* în sens inovator a fost şi Robert Schumann, care, prin asocierea dintre Bach şi Beethoven, a proclamat *noutatea ideologico-estetică romantică* şi instaurarea unei *noi ere poetice*. A urmat Arnold Schönberg, care, chiar dacă a realizat şi *revoluţia atonală*, a făcut acest lucru în aproprierea concepţiei wagneriene – principiile hipercromatizării, al multicentricităţii tonale, al melodiei infinite şi al sistemului de laitmotive –, la care a adăugat principiul scriitural medieval-renascentist-baroc al organizării sintactice contrapunctice.

Concomitent cu noua şcoală vieneză, într-un mod în egală măsură *radical* şi *extremist*, şi-a spus cuvântul şi *futurismul muzical italian*, care, în paralel cu *Manifes-*

77. Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Bucureşti: Art, 1994, p. 15.

78. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroc Era: From Monteverdi to Bach*, New York: W. W. Norton & Company, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

to del Futurismo (1909) al lui Flippo Tommaso Marinetti, a fost formulat tocmai în trei scrieri: *Manifesto of Futurist Musicians* (1910), *Technical Manifesto of Futurist Music* (1911) şi *Distruzione della quadratura* (1912), aparţinând lui Francesco Balilla Pratella. Aplicarea acestor idei în muzică a fost înfăptuită de compozitorul Luigi Russolo, care a formulat şi a fundamentat, într-un text intitulat *L'arte dei rumori* (1913), orientarea *bruitistă*, al cărei continuator a fost Edgard Varèse. După care a fost şi Anton Webern, elevul lui Schönberg, cu seria de prelegeri intitulată *Calea spre muzica nouă*[79], de asemenea cu o viziune progresistă. Ultimii exploratori ai noutăţii au fost Pierre Boulez şi John Cage, autori a celor două concepţii avangardiste dominante – *serialismul integral* (hiperdeterminare) şi *aleatorismul* (indeterminare) –, a căror preocupare „futuristă" a fost formulată în detaliu în schimbul lor epistolar.

Sunt suficiente argumente pentru a recunoaşte funcţionarea unei energii conceptuale *progresiste* în muzică. Însă oricare le-ar fi fost intenţiile – de la Wagner şi până la Boulez cu Cage –, toate au rămas ancorate în propriile perioade istorice, ceea ce arată cu claritate că nu este vorba de vreo energie *evolutivă*, dat fiind *tabularasismul* compozitorilor avangardişti.

Importanţa ideii enunţate de Lydia Goehr însă trimite direct la cele trei accepţii ale *perspectivei evoluţioniste* a lui Darwin, a cărui teorie urmează fidel ideea iluministă a progresului liniar (a acumulării de îmbunătăţiri), pornind de la un strămoş comun. Este vorba despre teoria *selecţiei naturale – evoluţia ca o competiţie în elaborarea celor mai performante însuşiri* –, după care, deja în secolul al XX-lea, este formulată ideea *genocentrismului*, care ajunge până la urmă să adopte imaginea teoriei *epigenetice*. Traduse în termenii unei *istorii a muzicii*, fiecare etapă îşi găseşte câte o analogie pertinentă, deşi cu mai multe critici însoţitoare. Ideea originară a lui Darwin îşi găseşte o emulare fidelă în *perioadele stilistice* ale muzicii, fiecare fiind căţărată pe umerii antecedentei şi, la rându-i, servind drept soclu pentru perioada următoare, ceea ce urmează fiind *mai bun decât* ceea ce a fost. Este o imagine grosieră şi, evident, tributară, una împrumutată din biologia darwinistă. A doua idee – *genocentrică* – este ceva mai subtilă, deoarece afirmă că fiecare epocă artistică *transmite* propriile „gene" conceptuale pentru ca acestea să fie elaborate – evident, la un nivel mult mai performant – de către muzicienii-moştenitori. Iar această combinaţie de „gene" conceptuale este cea care garantează reuşita în dobândirea succesului[80]. Aici intervine Gregor Mendel, contemporan cu Darwin, însă nici *evoluţionismul ge-*

79. Anton Webern, *Calea spre muzica nouă*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1988.

80. Aşa funcţionează în artă *cultul cargo* – o formă a magiei simpatetice, *atragere prin asemănare* –, unul generator al *epigonismului* (de la grecescul *epigonoi* – descendent sau născut după) – o formă de *replicare mimetică* –, ceea ce în muzică se manifestă prin ideea că *imitarea* unei concepţii de succes îi va asigura un succes asemănător şi *epigonului*. Este vorba despre fenomene ca figaromania, wagneromania, lisztomania şi debussism.

Scanned with OKEN Scanner

netic nu se dovedeşte a fi oportun „evoluţiei" muzicale, deoarece şi în acest caz acţionează îmbunătăţirea prin excludere. Cea mai apropiată de dezavuarea *mistificării progresiste* se dovedeşte a fi ideea *epigenetică* (de la grecescul *epi*, adică „în afară" sau „din afară"), definită drept una *transgenetică*: o înrâurire intruzivă asupra genelor care, transformându-le, nu modifică succesiunea în secvenţa ADN. Spre exemplu, experienţa Holocaustului trăită de părinţi îi poate înrâuri la nivel biologic pe copiii lor. Proiectată asupra muzicii, această transmitere a unei experienţe suprastructurată faţă de nivelul genetic se manifestă ca o interdependenţă între conţinutul concepţiei şi cel al compoziţiei muzicale, în dimensiunea sa de formă şi de conţinut. Ea este legată totodată şi de bazinul istoric specific al existenţei sociale, exercitând o influenţă directă de tipul *comandă socială*, adică o solicitare a anumitor forme şi conţinuturi care provin din direcţia imaginarului de grup. Cumulul de experienţă depozitat ca *structură a imaginarului* în plan social înrâureşte direct forma şi conţinutul *imaginarului artistic*. Iar relaţia este una *simbiotică*[81].

Şi toate acestea deoarece evoluţia nu este despre *progres*. Evoluţia este despre *interacţiune* cu efecte *eliminatorii*. Într-un alt sens, e un proces de elaborare *variantică* închis între limitele a două *extincţii* în calitate de *concepţie provizorie*. O *fierbere staţionară* ale cărei efecte sunt noi şi noi forme şi imagini angajate într-un continuu proces de *transformare adaptativă*. Cu o singură diferenţă: în muzică nu este vorba despre *gene*, ci, în esenţă, despre *meme* şi despre procedura de *replicare* a unui *invariant* de substanţă *spirituală*.

81. În ceea ce priveşte *evoluţia biologică*, lucrurile se inversează. În prezent sunt enunţate tot mai multe opinii în ceea ce priveşte importanţa *aportului cultural* în planul existenţei şi al evoluţiei, nu doar a celui *genetic*, reinstaurând chiar şi parţial opinia lui Jean-Baptiste de Lamarck. Atât *adaptarea*, cât şi îmbunătăţirea prin *selecţie naturală* se produc nu atât prin *mutaţii genetice*, cât mai degrabă prin *inovaţii comportamentale* care sunt răspândite prin *transmitere culturală* (deci nu doar *genetică*), factor determinant al *mutaţiilor genetice*.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 6:
Arta aparţine poporului

De unde această afirmaţie? De la două persoane. Prima este compozitorul rus Mihail I. Glinka, fondatorul şcolii muzicale ruse, care, fiind felicitat pentru frumuseţea ariilor cu intonaţii folclorice din cele două opere ale sale (mai curând fiind vorba despre *Ruslan şi Ludmila*), a răspuns: „Nu eu, ci poporul le-a compus. Eu doar le-am făcut aranjamentul."[82] Marele compozitor se referea la cultura muzicală rurală. Cu totul altceva a vrut să spună, ca autor-emitent, Vladimir I. Lenin, tatăl bolşevismului sovietic şi meloman cu gusturi mai mult decât mediocre, în sensul în care nu burghezia, adică elita, produce arta, ci proletarii şi ţăranii. Însă proletarii, fiind foştii ţărani deveniţi lumpeni urbani dezrădăcinaţi, acţionau, în opinia lui Lenin, ca o clasă-hegemon, iar ţăranii s-au dovedit până la urmă a fi mic-burghezi (adică duşmani). Astfel, în cazul său, era vorba despre *muzica maselor proletare* având la îndemână cultura cântecelor revoluţionare, respectiv arta realismului socialist; o cultură sterilă a *realis-*

82. Dintre toţi compozitorii şcolii ruse, Mihail I. Glinka este figura cea mai *mitologizată* (şi clasic, şi fondator al culturii muzicale profesioniste ruse), adică puternic *idealizată* şi astfel *deformată*. În acest sens a se vedea Anatoli M. Tsuker, *Глинка в музыковедении XXI века* [Glinka în muzicologia secolului al XXI-lea], Южно-Российский альманах, nr. 2 (2024).Este o situaţie asemănătoare cu imaginea lui Enescu în cultura muzicală românească. Cunoscător a şase limbi străine, în afară de rusă, compozitorul a fost de origine *litvin*, adică cu rădăcini poloneze datând încă din secolul al XVI-lea. Formarea profesională Glinka o datorează atât muzicii bisericeşti (de rit bizantin), cât şi spaţiului european – muzica italiană, germană şi franceză –, în Rusia neexistând nici personalităţi şi nici instituţii de profil. De asemenea, nu era de imaginat ca educaţia unui nobil să fi fost concepută cu altă muzică decât cea *cultă*, aşadar în niciun caz cu muzica *iobagilor*. A studiat pianul cu John Field (inventatorul genului *nocturnă*) la Sankt-Petersburg, iar contrapunctul şi formele cu Siegfried Dehn la Berlin. Toate aceste aspecte explică faptul că notorietatea lui ulterioară în cultura muzicală rusă (una edificată consensual, în funcţie de noi paradigme culturale şi ideologice) decurge din reuşitele obţinute în *hibridizarea* formelor muzicii europene cu materialul muzical autohton, ceea ce reiese din propria lui mărturisire. Chiar dacă Ceaikovski îl considera pe Glinka drept *un pur diletant*, acesta din urmă era cunoscut ca un *european rus*. Dificultatea situaţiei lui Glinka a constat în faptul că o asemenea mixtură între cultura înaltă a aristocraţiei şi cultura *iobagilor* (adică a poporului) era considerată nu doar *vulgară*, ci *inadmisibilă* în virtutea faptului că naţiunea era reprezentată mai întâi de toate de nobilime (cu propria cultură muzicală), iar nu de „prostime", adică de ţăranii ţinuţi în sclavie. Cu toate acestea, în opinia lui Glinka, elita *cosmopolită* nu era deţinătoarea specificului etnic şi astfel nici a diferenţei naţionale faţă de alte naţiuni vecine. Această perspectivă a şi cauzat o serie de probleme nu doar pentru el, ci şi pentru membrii Grupului celor cinci (şi ei fiind consideraţi *diletanţi*), a căror creaţie a fost, totuşi propagată însă cu foarte multe dificultăţi. Iar pe lângă tradiţia ţărănească, o altă problemă prea puţin tolerată a fost abordarea materialului muzical oriental (*Ruslan şi Ludmila*).

Scanned with OKEN Scanner

mului socialist. Cu acest numitor al *culturii poporului*, creaţia lui Glinka s-a înscris perfect în *noua cultură proletară* şi leninistă, şi bolşevică. Cu alte cuvinte, o „artă" ca instrument ideologic şi propagandistic.

Văzută astfel – pe de o parte, muzica clasică şi, pe de altă parte, muzica maselor în accepţia de *popor* –, se iveşte o logică şi legitimă întrebare: din creaţia cărui popor s-au inspirat Mozart şi Beethoven? Dar mai ales avangardişti ca Schönberg, Berg şi Webern; mai mult, Ligeti, Xenakis, Boulez şi Stockhausen? Poate oare un simplu împrumut *etnografic* să valideze valoric o compoziţie muzicală în care este folosit? Sau, altfel spus, care popor a inventat tehnica de compoziţie şi care popor a înfăptuit timp de secole o foarte atentă selecţie a mijloacelor necesare, inventând, rând pe rând, polifonia contrapunctică şi omofonia sonato-simfonică, producând adevărate *monumente* ale gândirii umane? Şi apoi, este oare implicarea materialului *etnografic* (citat sau stilizat) într-o compoziţie de tradiţie academică altceva decât o *decontextualizare* şi, ca atare, o *compromitere* a originalului? Ce valoare poate avea combinarea dintre *două sintaxe* şi, implicit, *două tradiţii eterogene*, alta decât o *compromitere biunivocă* – nici *tradiţională*, nici *academică*? Un *hibrid* prezentat ca titlul de noblețe al unei culturi muzicale etnocentrice. Cât de puţin greşeau opinenţii care considerau inadmisibil *amestecul* dintre muzica *vernaculară* şi *tradiţia cultă*?[83] Sunt cele două *Rapsodii române* ale lui Enescu mai valoroase în virtutea *hibridizării* decât opera *Oedip*, o lucrare „apatridă" (cu un subiect împrumutat din Antichitatea greacă) prin conţinuturile materialului muzical? O situaţie similară o prezintă şi creaţia lui Ligeti, care la începuturi prezintă aceeaşi *hibridizare* – Concertul românesc pentru orchestră –, pentru ca ulterior, trecând printr-o a doua etapă „tributară" – serială şi electronică – să-şi găsească identitatea autentică (una „cosmopolită") în tehnica *micropolifonică*.

Însă, în esenţă, dincolo de aceste două imagini, relaţia dintre *clasicitatea academică* (intrinsec urbană) şi cultura numită *vernaculară* (rurală), îşi găseşte ipostaza adecvată în relaţia *mecanic* (artificial) – *organic* (natural), punând relaţia cultură-natură într-o relativă irelevanţă. Cu alte cuvinte, grupul uman numit *popor* îşi elaborează propria cultură ca funcţie a propriilor conţinuturi de exprimat şi a propriilor gusturi de formulat şi de transmis, şi asta fără nicio legătură cu arta înaltă a bisericii, a monarhiei sau a oricărui alt grup de elită, inclusiv cel artistic. Deosebit de persuasivă, această cultură s-a manifestat în secolul al XX-lea ca o *cultură a maselor* – deja diferită de *cultura muzicală rurală* –, în opoziţie cu care *cultura clasicităţii muzicale* îşi pierde într-un mod definitiv hegemonia.

83. Una dintre ideile Conciliului Tridentin (Roma, între 1545 şi 1563), referitoare la urgentarea unei reforme a muzicii bisericeşti, a fost cauzată de pătrunderea materialului muzical şi a subiectelor indecente („poporaniste", adică vulgare) în muzica liturgică, în special în genul *misă-parafrază*. Drept soluţie de *curăţare* a fost propusă revenirea la tradiţia cântului gregorian. Legenda narează situaţia în care Palestrina salvează muzica polifonică a Bisericii Catolice prin compunerea mult citatei în prezent *Misa Papei Marcello*.

Scanned with OKEN Scanner

Situaţia României postdecembriste a demonstrat cu claritate că nici cultura *clasicităţii academice* (de import), nici tradiţia *avangardei academice* (de import), nici tradiţia *jazzistică* (tot de import), nici muzica *rock* (de asemenea, de import) şi, într-un mod dramatic, nici tradiţia *muzicii bisericeşti* (de rit bizantin) ori cea a *muzicii rurale* (singura autentică) nu au putut să facă faţă unei tradiţii eterogene *de împrumut* reprezentată de *manele*. Importul tradiţiilor muzicale europene – un constatabil *cult cargo* – a fost o primă cauză, de o durabilă extindere istorică, a acestei substituiri. În această perspectivă, *manelele* s-au prezentat ca o declaraţie de *bravadă sfidătoare* în primul rând la adresa tuturor tradiţiilor importate, deşi *manelele* însele nu afişează niciun fel de autenticitate, fiind o tradiţie *compilată* de tip „Frankenstein", una „cârpită", adică una construită din fragmente preluate de la culturile vecine (Serbia şi Bulgaria) şi de la cele orientale (în special Turcia). Într-o a doua imagine, *manelele* s-au prezentat ca un foarte puternic *recul* faţă de cultura muzicală oficială a regimului ceauşist, puternic ideologizată şi, în esenţa ei, o cultură *contrafăcut* patriotică a maselor. Dispariţia dictaturii a produs un *vid cultural* suficient de voluminos, încât niciuna dintre culturile de import să nu-l fi putut acoperi. Treptat, acest spaţiu a devenit „feuda" reclamată şi asimilată exclusiv de cultura *manelelor* în calitatea ei de cultură postmodernă a poporului român. Şi în acest al doilea caz, ca o decompensare culturală, deşi tardivă, însă într-o perfectă determinare cauzală, cultura *manelelor* şi-a prezentat *bravada sfidătoare* faţă de presiunea coercitivă a înregimentării de orice fel.

Astfel, îşi pierde sensul şi afirmaţia că *arta aparţine poporului* – ideea lui Glinka trimiţând la tradiţia muzicii rurale, iar a lui Lenin la lumpenii proletari (o masă deculturalizată) –, dar şi intenţia de a educa poporul cu selecţii din repertoriile de capodopere clasice. Luând în considerare atât *Fenomenologia spiritului* lui Hegel, cu celebra dihotomie stăpân-sclav, dar şi modelele istorice de organizare socială, spre exemplu „nobilimea şi restul", încercarea de a educa *masele* cu o muzică aparţinând culturii muzicale *nobiliare* apare ca o hilară contradicţie fără cale plauzibilă de ieşire, dar şi ca un indiciu al nivelului mai mult decât precar în materie de cultură muzicală al oricărei elite totalitare (bolşevice, socialiste, autoritare ş.a.). În acelaşi mod funcţionează şi muzica produsă de elitele artistico-muzicale, fie că este vorba de muzicienii din perioada romantismului, atunci când în prim plan au ieşit *virtuozitatea* tehnică (Liszt şi Paganini) şi *complexitatea structurală* (Brahms, Bruckner, Wagner) a muzicii, fie, mai ales, în cazul elitelor experimental-avangardiste ale secolului al XX-lea (Boulez, Stockhausen, Ligeti, Xenakis ş.a.). Cu alte cuvinte, arta care aparţine cu adevărat poporului este produsă şi consumată de către poporul însuşi. Calitatea *vernaculară*, *uşoară*, *esoterică*, *simplă* sau *comercială* nu mai are nicio importanţă atâta timp cât se edifică într-o autentică *tradiţie*. În acest caz, nu poate fi vorba despre niciun *cult cargo* prin care gusturile pentru „frumos" ale maselor de oameni ar trebui, chipurile, înnobilate, deoarece nu este nimic de înnobilat.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 7:
Efectele „magice" ale muzicii asupra psihofiziologiei umane

Puterea de înrâurire a muzicii a fost şi este o temă centrală a practicii mitologice. În Antichitatea egipteană şi cea grecească, efectul muzicii asupra conştiinţei era de substanţă divină şi trimitea la imaginile şi acţiunile divinităţilor care îşi asumau muzica în calitate de atribut. Spre exemplu, în mitologia greacă, muzica îi servea lui Orfeu (cu etimologia *orphanos*), tatăl cântecelor şi fiul regelui trac Oeagrus şi a muzei Calliope, pentru a pacifica animalele şi chiar pentru a recupera sufletul Euridicei din subteranele morţilor. Mult înaintea lui Orfeu, a fost înţeleptul zeu-ibis Thoth, divinitatea cunoaşterii şi a magiei – sub al cărei patronat se aflau scribii, scrisul şi ştiinţele –, dar şi inventator al muzicii. Alte surse îl indică drept zeu al muzicii pe Ihy, fiu al lui Horus şi Hathor, interpret la sistrum (instrument de percuţie). Urmează Hathor, zeiţa fertilităţii, muzicii şi dansului, şi Bes, zeul muzicii, dansului, războiului şi procreerii. Cea mai cunoscută divinitate este însă Apollo, zeul grec al muzelor şi al dansului, al cântecelor şi al poeziei, al Soarelui şi al luminii, zeu-profet şi vindecător. Îl însoţesc cele nouă muze, fiice ale Mnemosinei, zeiţa memoriei, şi ale lui Zeus însuşi. Cu alte cuvinte, recunoscută ca o reală forţă de înrâurire, muzica nu putea avea o altă descendenţă decât una divină. Primind acest dar de la zei, oamenii au orientat imageria şi sugestia muzicii înspre transcendenţă, originea sacră a artei sunetelor.

Miturile prezentate în cele ce urmează sunt, într-adevăr, tot atâtea ecouri ale mitului lui Orfeu şi al puterii de *domesticire* (a se citi *umanizare*) pe care o are muzica.

A. Actualitatea culturală hiperlaicizată şi demistificată s-a dovedit însă capabilă de a-şi formula propriile mituri. Alăturarea unor nume precum Anthony Burgess şi Burrhus Skinner produce un asemenea mit. Un mit formulat în romanul şi filmul *Portocala mecanică* (1971, reg. Stanley Kubrick) şi în *teoria behavioristă* este ideea că un ucigaş ar putea fi reeducat inclusiv prin aportul muzicii. Personajul central al romanului, pe nume Alex, este un practicant asiduu al plăcerii produse de violenţă, dar şi un surprinzător de rafinat cunoscător al muzicii clasice europene. În realitate însă, teoria lui Skinner nu e altceva decât un *pavlovianism* ceva mai elevat, asemănător cu tehnica *reeducării* practicată în cadrul „experimentului Piteşti". Obiectivul este acelaşi: *ingineria* fiinţei umane, idealul în egală măsură nazist şi bolşevic al *omului nou*, un *design* comportamental în vederea educării unui cetăţean docil, adică util grupului şi, mai ales, elitei

Scanned with OKEN Scanner

partinice-birocratice. Personajul romanului este condamnat la patru decenii petrecute într-un *Skinner's box*, timp în care este forţat să urmărească material vizual cu atrocităţi comise de japonezi şi germani în Al Doilea Război Mondial. Această *re-educare* include şi sensibilitatea pentru muzică, utile fiind mai ales sonorităţile Simfoniei a IX-a, *Oda bucuriei*, de Beethoven. Acest mit este desfiinţat atât prin critica lui Noam Chomsky, cât şi prin *revoluţia cognitivistă* pe care a iniţiat-o. Chiar şi în calitate de mit, este de reţinut ideea că „glorious Ninth of Ludwig van" (exclamaţia personajului Alex) şi muzica în general ar putea transforma profilul psihofiziologic individual şi de grup.

B. O a doua tentativă, respectiv un al doilea mit este cel al „efectului Mozart", şi anume ideea că audiţiile de muzică clasică elevează capacitatea intelectuală. Cele două experimente întreprinse de grupul format din savanţii Rauscher, Shaw şi Ky[84] au încercat o demonstraţie „ştiinţifică" a faptului că audiţiile muzicii clasice, în special ale lucrărilor lui Mozart, ridică inteligenţa (cu aproximativ opt-nouă puncte IQ) sau „accelerează" gândirea, în special percepţia spaţială. Ca „accelerator" a fost folosită Sonata pentru două piane în Re major (KV 448/375a) a lui Mozart. Grupul voluntarilor testaţi au demonstrat într-adevăr mici îmbunătăţiri, care însă, după aproximativ 10-15 minute, au dispărut. Până la urmă, totul s-a rezumat doar la *efectul general de tonifiere* pe care îl poate provoca, în fapt, oricare muzică plăcută, iar un constatabil „efect Mozart" a fost obţinut şi cu melodiile formaţiei Blur[85]. Aşa că nu este vorba despre nicio exclusivitate a muzicii clasice, ci, poate, doar despre o încercare de a salva aparenţele şi astfel de a salva ideea de superioritate a muzicii academice. Însă experimentele s-au dovedit extrem de fructuoase în plan comercial, deoarece au determinat o adevărată explozie de vânzări ale interpreţilor de Mozart:

> Guvernatorul Georgiei, Zell Miller, a bugetat recent un CD sau o casetă pentru fiecare copil născut în stat. Rapoartele publicate în *Science* (Holden, 1994), *APA Monitor* (Martin, 1994) şi presa populară indică faptul că oamenii de ştiinţă şi publicul larg iau în considerare serios posibilitatea ca ascultarea muzicii şi lecţiile de muzică să îmbunătăţească alte abilităţi. Implica-

84. H. Rauscher, G. L. Shaw şi Catherina N. Ky, „Music and spatial task performance", *Nature* (9 decembrie 1993), lucrare prezentată în cadrul American Psychological Association 102nd Annual Convention, Los Angeles, 12-16 august 1994. Susţinerea acestui argument în Don Campbell, *The Mozart Effect: Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit*, New York: Avon Books, 1997. Critica acestor experimente în W. F. Thompson, E. G. Schellenberg şi Gabriela Hussain, „Arousal, Mood, and The Mozart Effect", *Psychological Science*, vol. 12, nr. 3 (mai 2001).

85. În acest sens, a se vedea E. G. Schellenberg şi Susan Hallam, „Music Listening and Cognitive Abilities in 10- and 11-year-olds: The Blur Effect", *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1060, nr. 1 (18 aprilie 2006).

Scanned with OKEN Scanner

ţiile ar fi considerabile dacă aceste tipuri de asocieri ar putea fi confirmate. De exemplu, ascultarea muzicii ar putea îmbunătăţi performanţa piloţilor şi a inginerilor responsabili de rezistenţa clădirilor, podurilor şi tunelurilor. Astfel de asocieri ar oferi, de asemenea, dovezi împotriva teoriilor contemporane despre modularitate (Fodor, 1983) şi inteligenţe multiple (Gardner, 1993), care pledează pentru independenţa funcţionării în diferite domenii.[86]

Un caz asemănător îl produce scriitorul japonez Haruki Murakami atunci când publică romanul *Tsukuru Tazaki cel fără de culoare şi anii săi de pelerinaj*[87], determinând o explozie a vânzărilor celor trei cicluri pentru pian intitulate *Anii de pelerinaj* de Liszt. Urmând acest model, vânzările muzicii lui Beethoven ar putea fi stimulate prin răspândirea romanului *Jean-Christophe* de Romain Rolland, iar a muzicii lui C. Ph. E. Bach prin *Lupul de stepă* al lui Hermann Hesse? Popularitatea textelor lui Kafka ar fi amplificată prin romanul *Kafka pe malul mării* de acelaşi Murakami, interesul pentru teoria relativităţii, prin popularizarea operei *Einstein on the Beach* a minimalistului Philip Glass, iar parcurgerea operei *Nixon in China* ar stimula interesul pentru istoria politică a secolului al XX-lea. De asemenea, cei interesaţi de preferinţele muzicale ale lui Stalin ar putea consulta textul muzicologei britanice de origine rusă Marina Frolova-Walker în intenţia de a populariza gusturile muzicale ale dictatorului rus[88].

Tot astfel stau lucrurile şi cu „efectul Bach", care constă, chipurile, în stimularea abilităţilor matematice prin audierea muzicii contrapunctice, care într-adevăr se pretează unei denotări alfa-numerice în virtutea numeralităţii raporturilor intervalice (de la secundă până la octavă). Or, din aceste audiţii este mult prea puţin probabil ca cineva să deducă o serie de legi fundamentale care definesc nucleele gândirii muzicale: (1) şirul lui Fibonacci prin care se ajunge la (2) secţiunea de aur şi, nu în ultimul rând, (3) multiplele posibilităţi

86. Traducerea aparţine autorului. În original: „Georgia Governor Zell Miller recently budgeted for a compact disc or cassette for each infant born in the state. Reports published in *Science* (Holden, 1994), the *APA Monitor* (Martin, 1994), and the popular press indicate that scientists and the general public are seriously considering the possibility that music listening and music lessons improve other abilities. The implications would be considerable if these types of associations could be confirmed. For example, listening to music could improve the performance of pilots and structural engineers. Such associations would also provide evidence against contemporary theories of modularity (Fodor, 1983) and multiple intelligences (Gardner, 1993), which argue for independence of functioning across domains." Kristin M. Nantais şi E. Glenn Schellenberg, „The Mozart Effect: An Artifact of Preference", *Psychological Science*, vol. 10, nr. 4 (iulie 1999).

87. Haruki Murakami, *Tsukuru Tazaki cel fără de culoare şi anii săi de pelerinaj*, Iaşi: Polirom, 2013.

88. Marina Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, New Haven – Londra: Yale University Press, 2016; sau la adresa: https://www.youtube.com/watch?v= gXERzmDA9d8&t=10s poate fi urmărită conferinţa susţinută la Facultatea de Muzică a Universităţii din Cambridge cu tema „Stalin's Playlist".

Scanned with OKEN Scanner

de realizare a *simetriei* în ambele ei ipostaze – pe verticală şi pe orizontală – cu o aplicaţie directă în muzica de natură contrapunctică. Unul dintre „miracolele" muzicii tocmai în asta constă, în înrâurirea *disimulată* prin elemente care se constituie în *armonia întregului*. Aceasta din urmă e indeductibilă conştient, putând fi descoperită doar printr-o minuţioasă analiză logică, sesizabilă intuitiv ca senzaţie inexplicabilă de coerenţă şi completitudine. Ea operează atât în sens *arhitectonic*, schemele compoziţionale, cât şi în sens *metrotectonic*, adică prin raporturile de echilibru stabilite între cantităţile de spaţiu (numărul de măsuri) din articulaţiile constitutive ale unei compoziţii muzicale.

Ideea că audiţiile susţinute din muzica lui Mozart accelerează dezvoltarea copilului a dus la vânzări de milioane de discuri. Este încă posibil ca şi în prezent muzica genialului austriac să sune în autogări şi în aeroporturi, ca ton de apel la telefoanele mobile sau ca muzică de aşteptare într-un apel telefonic. Însă o reală înrâurire, una transformatoare, nu ţine atât de audiţiile pasive de muzică clasică, cât în special de practicarea activă – performativă sau componistică – a acesteia.

Însă chiar dacă nici în prezent nimeni nu poate explica la ce este bună muzica, copiii sunt în continuare îndemnaţi să facă muzică, iar în colegiile medicale americane au prioritate la admitere cei care au la activ studiile încheiate la o şcoala muzicală. Să fie muzica la fel de importantă ca aerul, apa, somnul sau comunicarea? La cea mai fragedă vârstă, copiii nu sunt interesaţi de muzică, pe care o percep doar în calitate de semnale senzoriale. Fără a avea o necesară capacitate de diferenţiere a sonorului ambiental de sonoritatea organizată a muzicii şi fără a avea o minimă experienţă a *audiţiilor de rodare*, copilul îşi pierde interesul foarte repede. Este cu totul altceva, iar acesta este un prim pas de apropiere, atunci când acţiunile unui copil sunt însoţite de muzică. Cuvântul-cheie este *joaca*, fie semnalizând soldăţeilor aliniaţi, fie iniţiind câteva mişcări de dans, fie, în general, prin asocierea muzicii cu o interacţiune ludică între părinţi şi copii. Un al doilea pas ar consta în asocierea muzicii cu propria experienţă manuală şi imaginativă a copilului, în interacţiunea sa cu un instrument muzical, cel mai potrivit, adică simplu, fiind pianul. În acelaşi timp, exersarea la pian îi transformă pe copii în ambidextri, îmbunătăţind coordonarea motorie manuală, învăţând creierul să coordoneze mai multe fluxuri de informaţie, de pildă, în cazul invenţiunilor la două şi trei voci, dar şi al fugilor la două, trei, patru şi cinci voci ale lui Bach. Luând în calcul predispoţia copilului la *mimetism ludic* şi în egală măsură *competitiv*, situarea lui printre alţi copii care deja cântă la diverse instrumente i-ar putea stimula interesul pentru a-şi însuşi chiar şi cea mai simplă tehnică interpretativă. Cum copilul încă nu ştie că este posibil ca milioane de oameni să-l audieze de pe o înregistrare, el întotdeauna va miza pe *nemijlocirea* exprimării propriilor conţinuturi. Deoarece primul lucru pe care îl

Scanned with OKEN Scanner

va face un copil la contactul cu muzica va fi să încerce să-şi formuleze o muzică personală, doar a lui.

Şi nu în ultimul rând, *Muzicofilia* lui Oliver Sacks – toate cele patru părţi – oferă informaţii mai mult decât utile pentru înţelegerea că până şi simplele audiţii muzicale deţin o înrâurire eficientă, care ar trebui orientată cu multă precauţie. Spre exemplu, pentru cei care suferă de sindromul Parkinson şi de disfuncţii motorii, cel mai important parametru sonor este ritmul. Pentru persoane care suferă de afazie este importantă sonoritate muzicală cu text, pe care şi l-ar putea aminti ulterior. În cazul sindromului Tourette, spasmele corporale sau vocale pot fi reduse prin interacţiunea cu un instrument muzical, iar în situaţia sindromului Williams, este importantă performarea muzicală în ansamblu, aceasta fiind o necesară formă de schimb emoţional. În toate cazurile de mai sus, îşi spune cuvântul *impulsul plăcerii*, produs de dopamină[89].

C. Următoarea idee cu o foarte largă răspândire este că în timpul sarcinii pot fi dezvoltate abilităţile muzicale ale fătului. În reclamele televizate americane se făcea, de pildă, o foarte activă reclamă la „gravidofoane", adică nişte căşti care trebuiau lipite de abdomenul viitoarei mame, la naştere urmând să vadă lumina zilei un viitor compozitor sau interpret. Or, cea mai simplă demonstraţie constă în scufundarea capului în apă şi încercarea de a înţelege ceva din sunetele muzicii activate anterior. Acelaşi lucru l-ar putea resimţi şi fătul „suspendat" în lichidul amniotic. O a doua problemă constă în inutilitatea educaţiei muzicale prenatale, câtă vreme maturizarea nucleelor cerebrale şi iniţierea legăturilor neuronale intervin mult mai târziu, aşa cum o demonstrează neurologul Serghei Saveliev în cartea sa *Морфология сознания* [Morfologia conştiinţei][90]. În planul percepţiei, primele intrări senzoriale în sistemul nervos îl au informaţiile primite de la nivel cutanat, iar senzorialitatea propriu-zis auditivă începe să-şi facă simţită prezenţa de abia după 24-26 de săptămâni. Ceea ce urmează după această perioadă nu poate fi calificat altfel decât *impulsionare mecanică*, care nu are nimic de a face cu muzica lui Vivaldi, Mozart sau Ceaikovski. Definitivarea percepţiei auditive continuă câteva săptămâni după naştere. În niciun caz nu poate fi vorba, aşadar, despre vreo percepţie conştientă (diferenţiată şi cu atât mai puţin evaluativă) prenatală. În realitate, această intervenţie „culturalizatoare" prin intermediul „gravidofoanelor" asupra fătului acţionează mai degrabă ca un bruiaj, fătului fiindu-i suficiente vocea mamei şi bătăile inimii ei, dar şi sonorităţile mediului ambiental.

D. De asemenea, o prejudecată este şi insistenţa în legătură cu calităţile emoţionale ale muzicii, adică ale sonorităţii organizate în calitate de fenomen

89. Informaţiile din acest paragraf sunt preluate din articolul „Эффект собаки Моцарта: Разбираемся в мифах о музыке" [Efectul câinelui Mozart: Încercare de a înţelege miturile despre muzică], https://likorg.ru/post/effekt-sobaki-mocarta-razbiraemsya-v-mifah-o-muzyke.

90. Serghei Saveliev, *Морфология сознания* [Morfologia conştiinţei], Moscova: ВЪДИ, 2021.

Scanned with OKEN Scanner

acustic. În realitate, muzica nu este tristă sau veselă. Într-adevăr, ea poate fi doar *tonifiantă* şi astfel traductibilă în multiple gradaţii psihoafective. După cum a afirmat criticul vienez din perioada romantismului, Eduard Hanslick, sonoritatea muzicii nu înseamnă nimic altceva decât un *arabesc* (adică un ornament) *sonor mobil*. Toate înţelesurile le deţine şi le atribuie conştiinţa, printr-o atentă structurare a sonorităţii întreprinsă de compozitor, care astfel apelează direct la *traducătorii emoţionali* ai auditorului. Deşi interpretarea sonorităţii în termeni emoţionali este o cât se poate de superficială înţelegere a faptului acustic organizat, la o verificare mai atentă – detaşată de „psihologisme" inutile –, apelativele „triste" sau „vesele" ajung să fie direcţiile (descendente sau ascendente) de *alterare a unui sunet*. Atunci când sunetul este pus în relaţie cu un al doilea într-o structură de interval, rezultă o dinamică diferită, care poate fi de lărgire, asociată cu „înveselirea" şi cu „luminozitatea", sau de restrângere, asociată cu „întristarea" şi cu „întunecarea". În termeni muzicali, e vorba de intervalele de terţă mare (majoră) şi de terţă mică (minoră), la fel acţionând şi sexta mare (expansivă) în opoziţie cu sexta mică (depresivă). Celelalte două – cvarta şi cvinta perfecte – sunt intervale cu o sonoritate „goală", deşi prima este „patetică" (incipitul mai multor imnuri de stat), iar a doua trădează „fermitate" şi „stabilitate", secunda cu septima – disonante sau „iritate" şi „iritante", iar prima cu octava – neutre, adică „autoidentice". Deja de la acest nivel al intervalelor se structurează o *retorică sugestivă-emoţională*, urmând tipologiile de acorduri şi de contrapuncturi. La acestea aderă profilurile melodice şi organizarea lor ritmică, dar şi *timbralitatea* instrumentelor, fiecare, de la flautul piccolo şi până la orga de biserică, deţinând o *personalitate sugestivă* proprie. Aceasta este, la rându-i, amplificată la puterea gradaţiilor de *intensitate sonoră*, care pot fi traduse într-adevăr într-un spectru infinit de înţelesuri emoţionale evident atribuite.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 8:
Despre lumea dezordinii controlate a sensurilor şi a titlurilor. Este *Sonata Lunii* o sonată a lunii?

Bineînţeles că nu este. Măcar în virtutea faptului că idiomul ritmic din celebra-i prima parte este un idiom de *marş*, cu specificarea, *funebru.* Este o muzică a *suferinţei*, iar nu o muzică a *contemplaţiei* sau a unui ambient *bucolic.* Iar titlul „lunar" nu este, evident, atribuit de Beethoven. Tot astfel sunt compuse şi părţile secunde din simfoniile impare (3, 5, 7 şi 9) ale aceluiaşi Beethoven; şi la fel este concepută, spre exemplu, şi Sonata nr. 8 în la minor (KV 310/300d) a lui Mozart, dar şi partea a II-a din Sonata nr. 2 în si bemol minor, *Marş funebru*, de Chopin. Poate că nu este vorba despre nicio mistificare, ci pur şi simplu despre o *conotare vulgarizatoare* cu scopul de a face conţinutul unor compoziţii muzicale ceva mai accesibil. Drept dovadă stau titlurile atribuite ca *Jupiter* (Simfonia nr. 41 în Do major, KV 551) de Mozart sau *Imperialul* (aparţinând, se pare, lui Johann Baptist Cramer, pianist, compozitor şi editor englez), care, în realitate, este Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră în Mi bemol major, op. 73, de Beethoven. În aceeaşi manieră, Sonata nr. 23 în fa minor, op. 57, a fost intitulată *Appassionata* de către un editor după decesul lui Beethoven.

La fel de mistificat este şi titlul Simfoniei nr. 5 în do minor, op. 67, numită *a Destinului*, titlu care nu-i aparţine lui Beethoven şi pentru care există cel puţin trei ipoteze. Prima îi aparţine lui Anton Schindler, secretarul lui Beethoven, care mărturiseşte că într-o zi, „Titanul" i-a exemplificat celebrul motiv prin bătăi repetate în masă, spunându-i: „Aşa bate *destinul* la uşă!" Suspectat că ar fi compilat el însuşi *Carnetele de convorbiri* ale lui Beethoven, Schindler are o reputaţie dacă nu chiar de falsificator, atunci de misitificator în istoria muzicii, asemănătoare cu reputaţia surorii lui Friedrich Nietzsche, care a fost Elisabeth Förster-Nietzsche. O a doua ipoteză, una surprinzătoare, e formulată de Carl Czerny, elevul lui Beethoven. Conform acesteia, celebrul *tricord beethovenian* ar proveni din cântul *presurei galbene* (*Emberiza citrinella*), pe care Beethoven îl ascultase în timpul plimbărilor sale prin parcul vienez Prater. A treia ipoteză îl are în centru pe un alt elev al lui Beethoven, Ferdinand Riess, care, mânat de entuziasm, îi împărtăşeşte profesorului său imaginea *destinului bătând la uşă*, reacţia lui Beethoven fiind una explicit sarcastică.

Titlurile programatice sunt într-adevăr o „cârjă" care nu facilitează înţelegerea muzicii, ci, mai degrabă, instalează în conştiinţa publicului o *ana-*

Scanned with OKEN Scanner

logie plauzibilă referitoare la conținut. Așa funcționează, se poate spune, toate poemele simfonice ale lui Liszt – celebrele *Les Préludes* (nr. 3, după abatele Lamartine, 1845-1854), *Orpheus* (nr. 4, 1854), *Prometheus* (nr. 5, 1850-1855), *Mazeppa* (nr. 6, după V. Hugo, 1838-1854), *Ungaria* (nr. 9, 1830-1857), *Hamlet* (nr. 10, după W. Shakespeare, 1858-1861). În același sens sunt organizate și *Carnavalul*, op. 9, de Robert Schumann, și *Tablourile dintr-o expoziție* (1874) de Modest P. Musorgski, și *Carnavalul animalelor* (1886) de Saint-Saëns.

În alte două cazuri – Rahmaninov și Debussy –, compozitorii ascund intenționat titlurile propriilor compoziții, deși în cazul lui Debussy ascunderea este doar o *amânare*. În cazul ambelor caiete de *Preludii* – două caiete compuse succesiv: primul între 1909 și 1910 și al doilea între 1911 și 1912 –, compozitorul poziționează titlurile la sfârșitul fiecărui preludiu pentru a nu „prejudicia" receptarea directă și cât mai pură a muzicii. În cazul lui Rahmaninov este vorba despre titluri *secrete*, pe care compozitorul le-a destăinuit într-o scrisoare (din 2 ianuarie 1930) doar lui Ottorino Respighi, fost prim-violonist la Teatrul Imperial Rus și elev al lui Rimski-Korsakov, colegul său de breaslă, care i-a orchestrat cinci dintre *Studiile-tablouri* (din cele nouă preconizate), pentru care a rezervat poziția 160 în lista lui de lucrări. Mai degrabă *tablouri* decât *studii*. O situație similară cu cea a lui Ravel orchestrând *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski. Pentru a-i facilita găsirea timbrurilor și a expresiei necesare, Rahmaninov îi dezvăluie lui Respighi în detaliu conținuturile și titlurile nedeclarate ale celor cinci studii: primul, op. 39, nr. 2, în la minor – *Marea și pescăruși*; al doilea, op. 33, nr. 4, în Mi bemol major – *O scenă de iarmaroc* sau *O sărbătoare de iarnă*; al treilea, op. 39, nr. 7, în do minor – *Un marș funebru*; al patrulea, op. 39, nr. 6, în la minor, „este inspirat din imaginile Scufiței Roșii și a lupului"; și al cincilea, op. 39, nr 9, în Re major, „în același caracter ca Mi bemol major, scena iarmarocului, care amintește de un marș oriental"[91]. Rămân însă și alte câteva studii cu titluri nedeclarate precum: op. 33, nr. 2, în Do major – *Ploaie încețoșată*; op. 33, nr. 5, în Mi bemol major – *Vifor*, publicat ca nr. 3; op. 33, nr. 5, în sol minor – *O dimineață mohorâtă*; op. 39, nr. 1, în do minor – *Marea* (*Furtună pe mare*); op. 39, nr. 3, în fa diez minor – *Ziua Mâniei*; op. 39, nr. 4, în si minor – *Păsări*

91. La cererea dirijorului Serghei Koussevitzky, care dorea să diversifice repertoriul Orchestrei Simfonice din Boston pe care o conducea, Ottorino Respighi orchestrează cinci studii selectate de Rahmaninov din ambele caiete, op. 33 și op. 39. Partitura cu aceste cinci studii a fost publicată la Berlin, în 1931, cu titlul *Cinq „Etudes-Tableaux" de S. Rachmaninoff*. Ordinea *Studiilor-tablouri* orchestrate de Respighi în partitură și ordinea studiilor în originalul lui Rahmaninov este diferită. Mai sus, în textul nostru, este prezentată succesiunea lui Respighi, pe când succesiunea lui Rahmaninov este următoarea: primul studiu, în la minor – *Marea și pescăruși* (op. 39, nr. 2); al doilea, în la minor – *Scufița Roșie și lupul* (op. 39, nr. 6); al treilea, în Mi bemol major – *Scena de iarmaroc de iarnă* (op. 33, nr. 4); al patrulea, în Re major – *Marș oriental* (op. 39, nr. 9); și al cincilea, în do minor – *Marș funebru* (op. 39, nr. 7). Este de semnalat faptul că la comanda aceluiași Koussevitzky au fost orchestrate de către Ravel și *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski.

Scanned with OKEN Scanner

muribunde; şi op. 39, nr. 8, în re minor – *Un drum prin secară*. Un caz extrem îl prezintă compozitorul lituanian Mikalojus Čiurlionis care, în paralel cu lucrări muzicale, produce şi lucrări „muzicale" vizual-plastice. Cel mai grăitor exemplu ar fi ciclul vizual-„muzical" format din şapte tablouri: *Sonata Soarelui* (nr. 1, 1907), *Sonata Primăverii* (nr. 2, 1907), *Sonata Şarpelui* (nr. 3, 1908), *Sonata Verii* (nr. 4, 1908), *Sonata Mării* (nr. 5, 1908), *Sonata Stelelor* (nr. 6, 1908) şi *Sonata Piramidelor* (1908).

O altă situaţie apare atunci când acelaşi titlu îl primesc mai multe lucrări ale mai multor compozitori, cum ar fi (1) *Patetica* – Sonata nr. 8 în do minor, op. 13, de Beethoven, titlu niciodată acordat de compozitor, ci doar aprobat la cererea unui editor ca *Grande sonate pathétique*. Singura sonată pentru pian intitulată de către compozitor este Sonata nr. 26 în Mi bemol major, op. 81a, *Das Lebewohl*, toate celelalte sonate având titluri atribuite: *Sonata Lunii* – Sonata nr. 14 în do diez minor, op. 27/2; *Pastorala* – Sonata nr. 15 în Re major, op. 28; *Aurora* – Sonata nr. 21 în Do major, op. 53; *Appassionata* – nr. 23 în fa minor, op. 57; şi *Hammerklavier* – nr. 29 în Si bemol major, op. 106. Urmează (2) *Patetica* – Simfonia nr. 6 în si minor, op. 74, care este a lui Ceaikovski; (3) Studiul *Patetic* – op. 8, nr. 12, în re diez minor de Skriabin; (4) trioul *Patetic* – în re minor, de Glinka, care deschide un întreg şir de triouri celebre de un conţinut patetic-funebru precum trioul *În memoria unui mare artist* (Nikolai Rubinstein) în la minor, op. 50, de Ceaikovski, trioul *Elegiac* nr. 2 în re minor, op. 9 (în memoria lui Ceaikovski), de Rahmaninov, şi trioul în mi minor, op. 67 (în memoria lui Ivan I. Sollertinski), de Şostakovici.

Aceeaşi situaţie apare şi în cazul *anotimpurilor*, o temă devenită aproape arhetipală în creaţia clasică universală. Astfel, sunt cunoscute: (1) *Anotimpurile* – patru concerte în câte trei părţi pentru vioară de Antonio Vivaldi, ca parte dintr-un ciclu mai mare intitulat *Cearta Armoniei cu Invenţia*; (2) *Anotimpurile* – oratoriu de Joseph Haydn; (3) *Anotimpurile*, op. 37 pentru pian – ciclu format din 12 piese de caracter ale lui Piotr I. Ceaikovski; (4) *Lunile (anului)*, op. 74 – ciclu din 12 piese de caracter de Charles-Valentin Alkan; (5) *Anotimpurile* – balet de Alexandr Glazunov; (6) *Anotimpurile* lui Astor Piazzola; (7) *Anotimpurile* – ciclu vocal de Valeri Gavrilin; (8) *Anotimpurile* – balet de John Cage (cu coregrafia lui Merce Cunningham); (9) *Anotimpurile* – parafrazare în stil jazz a ciclului lui Vivaldi de Jacques Loussier; (10) *Calendarul naturii* – ciclu din 12 piese de caracter de Lucian Prigojine; (11) *Căsuţă în Klin* – ciclu din 12 piese (uşoare) de caracter de Igor Parfenov; (12) *Anotimpuri armonioase* – compilaţie din mai multe creaţii pentru orgă de J. S. Bach, aparţinând organistului italian Manuel Tomadin; şi (13) *Anotimpurile la Buenos Aires* – transcripţie liberă pentru vioară şi orchestră de corzi a *Anotimpurilor* lui Vivaldi de Leonid Desiatnikov.

Însă o adevărată mistificare li se întâmplă ambelor cicluri de *Studii* – op. 10 şi op. 25, câte 12 piese – ale lui Chopin. Niciunul dintre aceste titluri nu este

Scanned with OKEN Scanner

autentic, adică atribuit de compozitor. Este un caz captivant, deoarece revelează nu doar conținuturile fanteziei publicului, ci și nevoia acestuia de a produce legături asociative: o surprinzătoare și extrem de eterogenă panoplie de sugestii, care, cu o explicabilă doză de reținere amuzată, ar putea fi acceptate măcar ca ipoteze provizorii:

a. Doisprezece studii op. 10 (1833): nr. 1 în Do major – *Cascada* („Waterfall"); nr. 2 în la minor – *Cromatic* („Chromatique"); nr. 3 în Mi major – *Tristețe* („Tristesse"); nr. 4 în do diez minor – *Torent* („Torrent"); nr. 5 în Sol bemol major – *Clape negre* („Black Keys"); nr. 6 în mi bemol minor – *Lamentare* („Lament"); nr. 7 în Do major – *Toccata* („Toccata"); nr. 8 în Fa major – *Lumina soarelui* („Sunshine"); nr. 9 în fa minor – probabil *Furtuna* („The Storm"), însă incert; nr. 10 în La bemol major – fără titlu; nr. 11 în Mi bemol major – *Chitara* („Guitar"); nr. 12 în do minor – *Revoluționar* („Revolutionary");
b. Doisprezece studii op. 25 (1837): nr. 1 în La bemol major – *Harpa eoliană* („Aeolian Harp"); nr. 2 în fa minor – *Albinele* („The Bees"); nr. 3 în Fa major – *Călărețul* („The Horseman"); nr. 4 în la minor – *Paganini* („Paganini"); nr. 5 în mi minor – *Notă greșită* („Wrong Note"); nr. 6 în sol diez minor – *Terțe* („Thirds"); nr. 7 în do diez minor – *Violoncel* („Cello"); nr. 8 în Re bemol major – *Sexte* („Sixths"); nr. 9 în Sol bemol major – *Fluturele* („Butterfly"); nr. 10 în si bemol minor – *Octave* („Octave"); nr. 11 în la minor – *Vânt de iarnă* („Winter Wind"); și nr. 12 în do minor – *Oceanul* („Ocean"); ultimele trei studii – *Nouvelle etudes* (1839), nr. 25, 26 și 27 – niciun titlu.

Și parcă într-un paralelism anticipativ cu Preludiile lui Debussy (două caiete a câte 12 preludii), fiecare din cele 24 de Preludii op. 28 ale lui Chopin își găsesc și ele câte o „poreclă" în calitate de „cârjă semantică" atribuită, evident, de același public. Pentru audiența neavizată este, probabil, mai puțin important că aceste bijuterii ale artei miniaturale pianistice acoperă toate cele 24 de tonalități ale totalului cromatic. Mult mai importantă este găsirea unei *imagini-cheie*, oricât de simplistă ar fi, care să limpezească și, în opinia publicului, să faciliteze asimilarea conținutului sugestiv. Aceste titluri banale, neavenite și deloc dezirabile, își confirmă evidenta platitudine prin chiar efectul de împuținare a potențialului sugestiv, reducând conținutului sugerat la o singură accepție. Cu o asemenea bibliotecă de „precizări" noționale este de înțeles intenția lui Debussy de a poziționa titlurile propriilor preludii la sfârșitul fiecărei piese.

Iată și titlurile: nr. 1, „Agitato", în Do major – *Întrunirea*; nr. 2, „Lento", în la minor – *Presentimentul morții*; nr. 3, „Vivace", în Sol major – *Arta este asemănătoare cu o floare*; nr. 4, „Largo", în mi minor – *Sufocare*; nr. 5, „Molto allegro", în Re major – *Incertitudine*; nr. 6, „Lento assai", în si minor – *Sunet de clopote*; nr. 7, „Andantino", în La major – *Dansator polonez*; nr. 8, „Molto agitato", în fa diez

Scanned with OKEN Scanner

minor – *Disperare*; nr. 9, „Largo", în Mi major – *Viziune*; nr. 10, „Molto allegro", în do diez minor – *Fluture (molie) de noapte*; nr. 11, „Vivace", în Si major – *Libelula*; nr. 12, „Presto", în sol diez minor – *Duelul*; nr. 13, „Lento", în Fa diez major – *Pierderea*; nr. 14, „Allegro", în mi bemol minor – *Frica*; nr. 15, „Sostenuto", în Re bemol major – *Picături de ploaie*; nr. 16, „Presto con fuoco", în si bemol minor – *Hades*; nr. 17, „Allegretto", în La bemol major – *O scenă în Piaţa Notre-Dame din Paris*; nr. 18, „Molto allegro", în fa minor – *Sinucidere*; nr. 19, „Vivace", în Mi bemol major – *Fericire din inimă*; nr. 20, „Largo", în do minor – *Marş funebru*; nr. 21, „Cantabile", în Si bemol major – *Duminică*; nr. 22, „Molto agitato", în sol minor – *Nerăbdare*; nr. 23, „Moderato", în Fa major – *Barcă de agrement*; şi nr. 24, „Allegro appassionato", în re minor – *Furtuna*.

Însă mult mai sugestive sunt titlurile autentice, care aparţin chiar compozitorului, în acest caz lui Skriabin: Dansul op. 73, nr. 2 – *Flăcări întunecate (sumbre)*; Poemul op. 72 – *Spre (către) foc*; Sonata pentru pian nr. 9, op. 68 – *Misa neagră*; Sonata nr. 7, op. 64 – *Misa albă*; Simfonia nr. 5, op. 60 – *Prometeu: Poemul focului*; Simfonia nr. 4, op. 54 – *Poemul extazului*; Simfonia nr. 3, op. 43 – *Poemul divin*. Până la urmă, cea mai revelatorie e *Poème satanique* pentru pian, op. 36, o lucrare aproape atonală (de cealaltă parte a „sacralităţii" tonal-funcţionale), în virtutea unei *excesive cromatizări* postromantice.

Cicluri de preludii mai are acelaşi Skriabin, care produce, într-un mod aproape obsesiv, miniaturi pentru pian, parcă intenţionând să alcătuiască un jurnal: 24 de preludii op. 11; şase preludii op. 13; cinci preludii op. 15; cinci preludii op. 16; şapte preludii op. 17; patru preludii op. 22; două preludii op. 27; patru preludii op. 31; patru preludii op. 33; trei preludii op. 35; patru preludii op. 37; patru preludii op. 39; patru preludii op. 48; două preludii op. 67; şi, în sfârşit, cinci preludii op. 74. Şi toate acestea pe lângă multe alte preludii împrăştiate prin alte *ópus*-uri. Preludii mai are şi Rahmaninov, ca Chopin, în număr de 24, însă înşiruite în schema 1 (op. 3 numit *Frankenstein* de însuşi compozitorul) + 10 (op. 23) + 13 (op. 32) şi, tot ca Chopin, după acelaşi calapod, în toate tonalităţile majore şi minore; la fel ca în fiecare din cele două caiete ale *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach sau în ciclul celor *24 de preludii şi fugi* de Şostakovici.

Toate cele enumerate mai sus reprezintă doar o mică parte din fascinanta şi atât de dinamica lume a muzicii clasice europene. Dacă fiecare capodoperă a muzicii poate fi considerată o expresie de maximă densitate substanţială, atunci în ce termeni ar trebui reprezentată viaţa în general şi existenţa cotidiană în particular a acelor oameni care le-au creat, altfel decât în tot atâtea *mitologii*?

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 9:
Şase prejudecăţi populare despre muzica clasică

Formularea miturilor muzicii clasice poate fi înţeleasă şi ca un exerciţiu de *maturizare* asumată conştient a propriei percepţii. În niciun caz nu poate fi acceptat faptul că mai mulţi compozitori şi-au clădit talentul şi întreaga viaţă pentru a produce *divertimenti* sonore, pentru a delecta un public profan, necunoscător în orice caz nu doar al notaţiei muzicale, ci şi a întregii acţiuni componistice care duce la definitivarea unei lucrări muzicale. Compozitorii nu sunt *entertainers*, iar lucrarea muzicală nu este destinată *relaxării* şi astfel îndulcirii şi *detensionării* psihosomatice. Este un *sistem al gândirii* ce-şi are propriul său *limbaj*, oricât de specific ar părea să fie. Adică *nonobiectual* (invizibil) şi *nonreferenţial* (adică autoreferenţial). Necătând la înţelegerea clară a acestor postulări, există mai multe *prejudecăţi mistificatoare*, care, moştenite fiind din perioada clasicismului vienez şi a romantismului, perpetuează atitudini vădit anacronice şi care nu au nimic în comun cu muzica propriu-zis clasică.

Mitul 9.0:
Un mit introductiv

Un mit *introductiv* constă în ideea că muzica clasică poate fi îndrăgită în câteva sau în mai multe minute, şi anume printr-o serie de explicaţii exemplificate cu şlagăre precum *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart, *Sonata Lunii* de Beethoven, *Aria* în Re major (pentru corzi) din Suita pentru orchestră nr. 3 sau *Badinerie* în si minor (*Battinerie* conform autografului, cu flaut solo) din Suita pentru orchestră nr. 2 de Bach; ori prin *Adagietto* din Simfonia nr. 5 de Mahler, prin *Promenada* din *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski sau prin *Simfonia Neterminată* de Schubert. Nimic mai fals. Internetul oferă o impresionantă multitudine de sugestii „educaţionale" în acest sens: „Cum să ascultăm şi să înţelegem muzica clasică", „Cum să ascultăm corect muzica clasică", „Cum să ascultăm muzica clasică şi să nu ne plictisim", „Cu ce lucrări să începem să ascultăm muzica clasică", şi, capac la toate, „Cum să devii expert în muzică clasică în cinci minute". Mai mult, spre deosebire de oricare altă tradiţie muzicală, audierea muzicii clasice este, chipurile, puternic înrâurită de condiţiile ambientale, de perioada zilei şi, neapărat, de echipamentul de reproducere sonoră, dar şi, în mod implicit, de condiţiile acustice ale sălii în care această muzică este interpretată.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este însă nici înţeles şi nici asumat faptul că, în cazul muzicii clasice, *delectarea* reprezintă un criteriu de *autoexcludere* şi astfel de *cenzurare* a înţelegerii şi a unei asimilări propriu-zise. Altfel spus, şi spre deosebire de alte tradiţii ale muzicii – pop, rock, disco, rap, hip-hop, rave şi jazz –, muzica clasică îşi este suficientă prin simplul fapt că propriile scopuri şi propriile sale valori sunt proiectate asupra ei însăşi şi nu reprezintă, decât *pasager* şi *contingent*, un sistem de comunicare cu un auditor. Spre deosebire de un jazzman sau de un rocker, orientaţi spre o externalizare *adresată* unui public, participantul la muzica clasică, din contră, este *invitat la internalizare*. El e astfel *absorbit* în procesul reprezentaţional de *autocompunere* al lucrării muzicale în calitate de act performativ, care la rându-i este o „proiecţie" sonoră a felului în care a fost concepută de compozitor. Adică a felului în care gândeşte acesta prin muzică, gândind astfel muzica însăşi. Audierea unei compoziţii muzicale clasice ar trebui înţeleasă ca o autoproiectare înspre şi ca o imersiune în desfăşurarea sonorităţii articulate, iar nu ca simplă *audiere* a sonorităţii cu scopul scufundării în *trăirile* şi cavalcada *stărilor* psihoafective provocate de o anumită încărcătură sugestivă a muzicii.

Iată o listă cu mituri formulate de către doi muzicieni de la Conservatorul de stat din Moscova, pianistul Piotr Aidu şi contrabasistul Grigori Krotenko[92].

Mitul 9.1:
Muzica clasică este produsul de vârf al artei muzicale şi expresia maximă a gândirii muzicale în general

1. În primul rând, canonul muzicii europene, numită *clasică* sau *academică*, este, în mod surprinzător, unul *evolutiv* şi, ca atare, unul *discriminator* chiar în interiorul culturii muzicale europene. Termenul *discriminator* înseamnă că tipologiile unor practici muzicale sunt supuse învechirii şi *dispariţiei* din actualitatea unor perioade istorice următoare, chiar dacă memoria acestora rămâne înregistrată cu fidelitate în canonul culturii muzicale europene. Acesta nu este însă singurul *canon muzical* de pe mapamond, ci reprezintă o excepţie faţă de canoanele propriu-zise ale muzicii altor culturi. În comparaţie cu alte tradiţii culturale (numite şi tradiţii regionale) – China, Japonia, India, Iran, spaţiul culturii arabe –, canonul european afişează o particularitate: caracterul evolutiv. Acesta se manifestă atât în domeniul doctrinelor religioase, filosofice ori în cazul evoluţiei tehnologice, dar şi ca activitate creativ-artistică în plan valoric. Accepţia *valorii* în cultura europeană este şi ea una evolutivă. Spre deosebire de genurile *raga* (India), *maqam* (culturile arabe), *gagaku* (Japonia) sau *gamelan*

92. Formulările acestor şase mituri ale muzicii clasice sunt păstrate în forma lor originală. De asemenea, explicaţiile celor doi muzicieni ruşi sunt completate cu explicitările noastre. Expunerea originală poate fi vizionată pe YouTube la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=LFDa0TmIfoU.

Scanned with OKEN Scanner

(Indonezia), puternic ataşate religiei şi filosofiei unor culturi *anistorice*, cu tradiţii *nonevolutive*, *referenţiale* sute şi mii de ani, genurile muzicii clasice europene pot fi grupate în *ecologii istorice* bine diferenţiate, precum *misa* (culturile teocratice ale Evului Mediu şi ale Renaşterii), *opera* (cultura aristocratică a barocului) şi *simfonia* (culturile birocratic-imperiale ale clasicismului vienez şi ale romantismului). În opoziţie cu tradiţia evolutivă a muzicii clasice europene, serveşte drept exemplu grăitor tradiţia muzicii rurale româneşti, o tradiţie etnică *anistorică* în calităţile ei fundamentale de cultură *orală* şi *anonimă*. În concluzie, muzica clasică europeană nu este culminaţia gândirii muzicale universale, ci doar a valorilor culturale europene, iar fondul său valoric nu este unul dat pentru totdeauna, în virtutea *istoricităţii* culturii muzicale europene.

2. Nu sunt greu de întrezărit sensurile excluzive – *coloniale*, *etnice*, *rasiale* şi *sexiste* – ale unei asemenea afirmaţii. Înainte de toate, în această afirmare explicită a unei superiorităţi, cultura muzicală europeană se prezintă ca un paradox în virtutea propriului statut *evolutiv* – cu excluderi în propriul său interior –, care se prezintă ca o *variabilitate* sinonimă cu *instabilitatea* şi astfel ca o *slăbiciune*. Culturile regionale şi-ar putea reclama, prin comparaţie, superioritatea, prin faptul *stabilităţii* şi astfel al *trăiniciei* propriilor tradiţii culturale. Această alăturare afişează sensul *evolutiv* al culturii europene în accepţia unei *eterne căutări* a sensului său valoric (niciodată identificat cu fermitate), pe când culturile regionale se regăsesc în stăpânirea adevărurilor şi valorilor fundamentale. Or, în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea europene, toate celelalte culturi au fost considerate „defecte", adică „mai simple", şi chiar „primitive", atâta timp cât (1) sistemele de organizare sonoră le erau „inferioare" celor europene: pentatonia chineză în comparaţie cu totalul cromatic duodecimal european, sistemele *oligocordice* (cu puţine sunete) ale popoarelor naturii amazoniene sau ale triburilor africane; (2) tradiţiile muzicale extraeuropene se prezentau a fi de rangul culturilor europene rurale; (3) nu cunoşteau înţelesul *artei înalte* şi al *geniului artistic*; şi (4) nu şi-au inventat *instituţii* de formare, propagare şi conservare a culturii muzicale, aşadar nu şi-au elaborată înţelesul *profesionalismului artistic*. Erau inferioare şi pentru că nu compuneau sonate, cvartete, simfonii şi opere. Însă, după cum observă etnomuzicologul Bruno Nettl în celebra lui carte în favoarea *egalitarismului* valoric în plan cultural: „De exemplu, am putea specula că muzica nu a avut o singură origine, ci mai multe; că diferite motivaţii sau chiar adaptări ar fi putut duce la diferite tipuri de sunet pe care doar europenii – poate în mod eronat – le subsumează unui singur concept."[93]

93. Traducerea aparţine autorului. În original: „For example, we might speculate that music had not one single origin but several; that different motivations or even adaptations might have led to different kinds of sound that only Europeans – maybe erroneously – subsume under one concept." Nettl, *Nettl's Elephant*, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

Dintr-un alt punct de vedere, cel al etnicității, acest *marcator identitar* este slăbit în muzica europeană prin pretenția *superiorității* și a *universalității valorice*. Și asta în comparație cu o atentă conservare a aspectului *identitar* din culturile regionale, o autentică și reală *clasicitate*. Cu excepția creației școlilor naționale europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, întreaga cultură a *clasicității europene* nu afișează asemenea semne chiar începând cu tradiția *cântării gregoriene*. Iar asta în virtutea aceleiași pretenții a *superiorității* (dreapta credință în opoziție cu păgânii) și astfel a *universalității valorice* doctrinare a Bisericii Catolice. Dar nici Bach, nici Mozart, nici Beethoven nu afișează trăsături *etnice* clar marcate – în cazul dat *germanice* –, mai degrabă un *universalism paneuropean*. Totodată, muzica celor trei modernisme avangardiste ale secolului al XX-lea se prezintă ca o muzică de-a dreptul *apatridă*.

A nu se exclude nici faptul că noțiunea *clasicității muzicale europene* a fost definită și implementată în perioada celei mai active expansiuni coloniale. Ar fi, așadar, de presupus că, după cum remarcă același Bruno Nettl, tendința *devoratoare* a civilizației și culturii europene – care s-a manifestat fie ca „povara omului alb" (Kipling), fie ca nevoie de a cuceri lumea întreagă – a avut o înrâurire asupra *conștiinței muzicale europene*, una cu propriii *semizei* (compozitorii de geniu), cu propriile *referințe sacre* (capodoperele) și *opere complete* (aceiași Bach, Mozart și Beethoven), dovezi clare ale întâietății în plan mondial:

> Văd o analogie inconfortabilă între împărțirea lumii muzicii de către Adler în vederea unei muzicologii unitare și împărțirea Africii într-un sistem colonial unitar de către puterile europene în același an; sau între concentrarea incredibilă a lui Riemann, obiceiurile sale de muncă neobosite și dorința sa de a contribui cu ceva la fiecare ramură a muzicii și încrederea în sine a germanilor secolului al XX-lea, care se prefăceau a fi cuceritori militari ai lumii.[94]

3. Nu în ultimul rând, trebuie menționată componența exclusiv *masculină* a *muzicii clasice europene*. O muzică „ciuntită", adică una „castrată" de prezența elementului feminin. Însă ce fel de *masculinitate*? Ce înseamnă această *masculinitate* în câmpul artei în general și în câmpul muzicii în special în comparație cu *masculinitatea* lui Friedrich cel Mare sau a lui Napoleon, mari comandanți de oști, sau cu a lui Fernando Cortés sau Francisco Pizarro, cotropitorii genocidali

94. Traducerea aparține autorului. În original: „I see an uncomfortable analogy between Adler's dividing up the world of music for a unitary musicology and the European powers dividing up Africa into a unitary colonial system in the same year; or between Riemann's incredible concentration, indefatigable work habits, and wish to contribute something to every branch of music and the twentieth-century Germans' self-confi dence as would-be military conquerors of the world." Nettl, *Nettl's Elephant*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

ai Americilor. Dacă ambele – şi războiul, şi muzica – sunt *arte*, ce le deosebeşte totuşi? Numitorul comun este, evident, *măiestria*, adică *iscusinţa de ordin superior* în realizarea unei acţiuni. Ambele sunt „reprezentaţii" şi ambele sunt evolutive în timp, presupunând o *armonie* cauzală, iar valoarea le este evaluată în confirmitate cu finalitatea.

Ca activitate generativă, nu neapărat în sens *artistic* (înalt sau rafinat al „frumosului") sau *valoric* (preţios în plan cultural), ci ca activitate de producere de *noi* sensuri formulate în cel mai potrivit limbaj pentru a le exprima, muzica impunea, de la bun început, „efeminarea" bărbatului-muzician. Mai degrabă inconştientă şi *intrinsecă* decât asumată explicit, aceasta a reprezentat o *compensare* a absenţei femeii-muziciene, având în vedere că producerea unei opere de artă reclama cu necesitate o sumă de calităţi „feminine", precum *contemplaţia*, o puternică doză de *sensibilitate*, o explorare *intuitivă* şi, implicit, *imaginativă*, toate presupunând o „imersiune" în propria conştiinţă şi forţând astfel adoptarea unei *smerenii* şi a unei inerente *pasivităţi* în procesul *gestaţiei* compoziţiei muzicale. Cel mai bun exemplu în acest sens este apatridul – şi din această cauză *nostalgicul* – Frédéric Chopin, într-o opoziţie „contondentă" cu *nevroticul*, însă atât de *masculinul*, Beethoven. Ca să nu mai amintim de *virilul* Johann Sebastian Bach, cu ale sale două soţii şi cei 20 de copii.

Nu întâmplător, Robert Schumann, împreună cu Eduard Hanslick l-au aşezat pe polonezul Chopin, a cărui muzică emana un intens „pafrum slav", incompatibil cu canonul muzicii germane, în opoziţe cu *masculinul* Beethoven. În cauză au fost şi suspiciunile de homosexualitate[95], şi preferinţa sa exclusivă pentru muzica de pian, şi apetenţa pentru genuri *miniaturale* considerate a fi „feminine", în defavoarea formelor *mari* (spre exemplu, sonata) considerate a fi *masculine* în conformitate cu standardul sonatelor aceluiaşi Beethoven, standard impus pentru întreg secolul al XIX-lea. A funcţionat şi catalogarea lui Chopin drept *compozitor de salon*[96], ştiindu-se că în Franţa saloanele inte-

95. Este recomandabilă lectura volumului lui Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996; sau F. Javier Albo, „Is Chopin's Music Gay? Aspects of the Reception of Chopin's Music in the Nineteenth", https://www.academia.edu/93104083/Is_Chopins_Music_Gay_Aspects_of_the_Reception_of_Chopins_Music_in_the_Nineteenth.

96. Este recomandabilă lectura unui foarte influent text aparţinând filosofului german Jürgen Habermas, intitulat *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [Transformările structurale ale sferei publice: Cercetare privind categora societăţii burgheze], Frankfurt: Suhrkamp, 1962. Despre saloanele artistice-intelectuale pariziene ale secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea trebuie menţionat faptul că acestea erau patronate de femei celebre precum Madame du Deffand (marchiză), prietenă cu Voltaire, Sophie de Condorcet (marchiză), care avea printre invitaţi personalităţi precum Thomas Jefferson, economistul Adam Smith, oponenta lui Beaumarchais care era Olympe de Gouges, şi însăşi Madame de Staël. Sosit la Paris în octombrie 1831 împreună cu mai mulţi emigranţi polonezi, Chopin este primit în saloane celebre precum cel al lui James de Rotschild, pentru

Scanned with OKEN Scanner

lectual-artistice erau întreţinute exclusiv de femei. Or, ca refugiat, Chopin era considerat un pianist *politic*. În realitate, frecventele sale evoluţii concertistice în saloanele elitei culturale pariziene l-au făcut un adevărat *stăpân al saloanelor*, ceea ce l-a determinat pe acelaşi Hanslick să se pronunţe într-un mod maliţios: „Salonul va rămâne pentru totdeauna fundamentul esenţial al triumfurilor lui Chopin."[97]

Pentru compozitorii germani moştenitori ai lui Beethoven, figura lui Chopin, văzută de cei mai mulţi în termenii unui „Rafael al muzicii", „autor al unei muzici divine, perfecte în toate sensurile", cu lucrările lui pline de o nesfârşită *poezie a blândeţei* şi de o evidentă *fragilitate* (în special ciclul din 21 de *Nocturne*), nu putea fi considerată altfel decât *efeminată*. Cu atât mai mult cu cât Schumann considera lucrările soţiei sale drept „maimuţăreli muzicale". De altfel, atât el, cât şi Brahms considerau că arta compoziţiei nu este o preocupare feminină. Într-o asemenea ideologie artistică-*machistă*, nu este de mirare că nu putea fi vorba despre acceptarea unei femei-compozitor. Pentru femei nu exista decât „kinder, küche, kirchen". Astfel, poate fi conturată o schemă referitoare la conceptul de *gen*, una compusă din trei elemente: bărbat heterosexual, bărbat/femeie homoerotic/ă (conservând rolurile extreme însă cu orientare înspre fiziologic omogen) şi femeie heterosexuală; fiecare cu propriul imaginar şi, implicit, cu o ideologie proprie de *gen*.

Este foarte puţin probabil ca cineva să ştie cine au fost Clara Schumann/Wieck, Fanny Mendelssohn, Francesca Caccini (fiica lui Giulio Caccini), Florence Price, Grażyna Bacewicz, Sofia Gubaidulina, Kaija Saariaho, Cécile Chaminade, Lili şi Nadia Boulanger, Galina Ustvolskaia (eleva lui Şostakovici), Nadeja Rimskaia-Korsakova (soţia lui N. Rimski-Korsakov), abatesa Hildegard von Bingen, Anna Magdalena Bach (a doua soţie a lui Johann Sebastian Bach), Esmeralda Athanasiu-Gardeev (pianistă şi compozitoare româncă, elevă a lui Anton Rubinstein), Valentina Serova, Mabel Daniels, Alma Mahler (soţia lui Gustav Mahler), Imogen Holst (fiica lui Gustav Holst), Ruth Crawford Seeger (soţia lui Charles Seeger), Elsa Respighi (soţia lui Ottorino Respighi), Rebecca Saunders, Liza Lim, Yōko Kanno, Ana-Maria Avram (compozitoare româncă, soţia lui Iancu Dumitrescu), Doina Rotaru (compozitoare româncă) şi multe altele, mai ales începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi până în prezent.

---

a cărui fiică devine profesor de pian. El frecventează şi salonul principesei Cristina di Belgiojoso, a familiei aristocratice poloneze Czartoryski, al principesei Maria Czartoryska de Württenberg, acesteia fiindu-i dedicată Mazurka op. 30, nr. 1; dar şi salonul lui Camille Pleyel, pe a cărui soţie, pianista Marie Pleyel, Clara Schumann o considera a fi, *nemesis*, rivala sa, şi căreia Chopin i-a dedicat Nocturnele op. 9.

97. Andreas Ballstaedt, „Chopin as «Salon Composer» in Nineteenth-Century German Criticism", în *Chopin Studies 2*, ed. John Rink şi Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

Şi de ce totuşi nu şi o istorie a muzicii scrisă dintr-o perspectivă feminină? Deoarece, chiar dacă în secolul al XX-lea s-a produs o spectaculoasă recuperare a *culturii muzicale feminine*[98], până atunci ignorată, nemaiexistând deci nicio piedică în calea construirii unui destin muzical propriu, la toate nivelurile de învăţământ era în continuare studiat *canonul muzicii europene masculine*, în calitate de standard repertorial referenţial. De ce această *excludere curriculară* funcţionează şi în prezent? Chiar dacă ar fi vorba despre un *contracanon feminin* (de ce neapărat *contra*?), deşi formularea antitetică s-ar putea dovedi a fi contraproductivă[99]. O foarte convingătoare şi detaliată explicaţie a acestei excluderi o oferă muzicologa americană contemporană Marcia J. Citron[100], atunci când proiectează relaţia hegeliană *stăpân-sclav(ă)* asupra celor două teme – cea principală şi cea secundară (ca bloc tematic secund) – ale unui *Allegro de sonată*, prima parte dintr-un ciclu de sonată tri- sau tetrapartit.

Pe lângă excluderea pe criteriul de *clasă* (nobilime-proletari), *confesiune* (catolici-protestanţi sau creştini-musulmani) sau *rasă* (europeană în opoziţie cu cea africană sau cu cea asiatică), asumate ca atare în societăţile europene într-o cultură predominant masculină, ca un al patrulea criteriu, erau excluse şi *femeile*, fără a mai socoti *cultura copiilor şi a adolescenţilor*. În concluzie, cultura muzicală europeană s-a dovedit a fi o cultură a *bărbaţilor maturi*. Răspunsul lui Marcia J. Citron e pe cât de simplu, pe atât de insinuant: absenţa femeilor în cultura muzicală este cauzată de *limitarea accesului*, fiind vorba despre *accesul la formare* (învăţământ vocaţional), *accesul la profesare* (performare profesionistă) şi *accesul în instituţii* (administrare/predare), toate trei domeniile fiind prin tradiţie ocupate exclusiv de bărbaţi. Cu alte cuvinte, în Europa, ca pretudindeni, poziţionarea socială a femeii a fost condiţionată de lipsa *accesului la putere*; sau, în termeni diferiţi, poziţionarea a fost condiţionată direct de specificul relaţiei femeii cu puterea[101]. Or, o asemenea situaţie a însemnat lipsa accesului la *cunoaştere* şi, mai grav, la *expertiză*. În acelaşi timp, ar trebui să se *masculinizeze* femeia pentru a dobândi un oarecare acces? Aşa devine explicabilă şi restricţionarea accesului femeii pe listele canonului, acesta fiind formulat, întâi de toate, în calitatea lui de *instrument al puterii*. În acest fel se explică şi de ce toate inovaţiile conceptuale, ideologice, metodologice şi tehnice din planul gândirii şi al practicilor muzicale au fost înfăptuite

98. James Briscoe, „Integrating Music by Women into the Music History Sequence", *College Music Symposium*, vol. 25 (1 octombrie 1985), p. 21-27.

99. „Yet the ultimate goal is not separatism but integration into the mainstream of Western musical history. But at this juncture we have to wonder about the reasons for women's absence from the tradition as represented by the canon, an absence that denies validity, voice, and authority." Citron, „Gender, Professionalism and the Musical Canon", p. 104.

100. Citron, *Gender and the Musical Canon*.

101. Pentru explicitarea acestui subiect – *rădăcinile misoginiei* –, a se vedea Mary Beard, *Women & Power: A Manifesto*, Londra: Profile Book Ltd, 2018.

Scanned with OKEN Scanner

exclusiv de bărbaţi: (1) reforma gregoriană – papa Grigore cel Mare şi implementarea *cântării gregoriene* în întreaga Europă; (2) naşterea polifoniei din *organumul melismatic* – Şcoala de la Notre-Dame; (3) emergenţa Renaşterii muzicale – Guillaume Dufay cu piscul pe *contrapunctul sever* al lui Palestrina; (4) iniţierea barocului – Monteverdi şi culminaţia pe *contrapunctul tonal-funcţional* al „gemenilor" baroci Händel şi Bach; (5) formularea sistemului tonal-funcţional – Rameau; (6) emergenţa *figaromaniei* iniţiată de Beaumarchais, la care participă şi Mozart cu *Nunta lui Figaro*: (7) iniţierea romantismului prin *gândirea muzicală de tip organic* a lui Beethoven şi persistenţa *beethovenocentrismului* pe întreaga durată a secolului al XIX-lea; (8) formularea conceptului de *noua eră poetică* – Schumann; (9) conceptul *Gesamtkunstwerk* („opera totală de artă") – Wagner şi declanşarea *wagneromaniei* de la sfârşitul secolului al XIX-lea; (10) iniţierea verismului prin Puccini, a realismului prin Bizet şi a expresionismului prin Richard Strauss; (11) emergenţa *simbolismului muzical* la hotarul dintre secolul XIX şi XX prin creaţia lui Debussy şi instaurarea *debussismului*, în special în muzica franceză; (12) iniţierea atonalismului şi ulterior a dodecafoniei şi a serialismului prin Schönberg. Iar asta doar pentru a nominaliza figurile de compozitori ale căror contribuţii la evoluţia gândirii muzicale europene s-au dovedit hotărâtoare. Dar nici printre interpreţi (cu excepţia genului *opera*) sau, mai ales, muzicologi nu au putut fi remarcate personalităţi notabile feminine înainte de secolul al XX-lea.

Concluzionând, evoluţia mentalităţilor europene a eliminat, pas cu pas, fiecare dintre aceste cinci criterii (al cincilea fiind muzica pentru copii şi adolescenţi). În postmodernitatea *recuperativ-egalizatoare*, problema locului femeii în arta muzicală europeană pare a fi rezolvată. Acest lucru nu e însă reflectat la nivelul învăţământului instituţional sau în domeniul cercetării ştiinţifice, nici măcar conceptual, ca *istorie compensatorie*. Problema este, aşadar, încă departe de a fi soluţionată, după cum remarcă şi Marcia J. Citron: „În acest sens, muzicologia este încă la începuturi în comparaţie cu domeniul literaturii şi, într-o măsură mai mică, cu domeniul istoriei."[102]

Mitul 9.2:
Muzica clasică este notată o dată şi pentru totdeauna

Cu alte cuvinte, acest mit afirmă că notaţia muzicală tradiţională este una absolută, adică una care notează cu precizie şi cu stricteţe toţi parametrii sonorităţii. În primul rând, notaţia muzicală tradiţională, aşa cum o cunoaştem astăzi, nu a apărut decât într-un anumit punct al evoluţiei sale. În al doilea

102. Traducerea aparţine autorului. În original: „Musicology, in this regard, is still in its infancy compared to the field of literature, and, to a lesser extent, the field of history." Citron, *Gender, Professionalism and the Musical Canon*, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

rând, notația muzicală a fost inventată prin repetate reprize revelatorii. Ea a fost alcătuită treptat, printr-o serie de invenții care au continuat inclusiv până în secolul al XVII-lea. În al treilea rând, nu trebuie uitat că este vorba despre notația muzicală tradițională *europeană*, una elaborată pentru a nota diviziuni sonore doar *până* la un semiton, ceea ce o diferențiază de notația muzicală existentă în alte tradiții. Nu în ultimul rând, notația muzicală *europeană*, pe un *portativ cu cinci linii*, cu *trei chei* (în realitate existând zece chei – două chei Sol, trei chei Fa și cinci chei Do), cu cinci *semne de alterație* (diez și dublu diez, bemol și dublu bemol și becar) și cu note *ovale*, surprinde cu precizie doar doi dintre cei patru parametri ai sunetului muzical, adică înălțimea și durata. Aprecierea intensității, pentru care există semne grafice, este lăsată la îndemâna interpretului. Iar pentru timbru nu există niciun fel de notație, acesta fiind implicit prin chiar indicația instrumentului (cu corzi, de suflat de lemn și de alamă, cu clape sau de percuție). În comparație cu alte sisteme de notare a sonorității articulate, sistemul european este elaborat într-o strictă determinare, atât în raport cu ceea ce aude urechea muzicală europeană, cât și cu ceea ce ajunge a fi considerat drept muzică.

Niciuna dintre formele de notație grafică a sonorității articulate nu reflectă decât cu o anumită aproximație totalitatea parametrilor sonori ai compoziției muzicale. Unele transcrieri *minuțios adecvate* ale muzicii de tradiție rurală românească arată ca o *eflorescență fractală* sau ca o *fantezie muzicală barocă intens ornamentată*. Reproducerea textului notat astfel comportă o multitudine de pierderi: timbrul vocii, experiența și fantezia interpretului, contextul interpretării, tradiția interpretării transmisă pe cale exclusiv orală, legăturile cauzale care determină și conținutul, și intenția performării, la care se adaugă și înrâurirea pe care o are bazinul de intonații și ritmuri în care s-a născut interpretul. Aceste pierderi nu vor permite în niciun caz o reluare măcar „sinonimică" cu actul original. În condițiile unui concert muzical-etnografic pe o scenă urbană, toată această inițiativă apare drept una evident *mimetică* și astfel putând să fie considerată mai degrabă o *reproducere mecanică*. O poate face doar asemănătoare cu o acțiune *restaurativă* și de o evidentă substanță *arhivistică*.

Toate elementele constitutive ale notației tradiționale menționate mai sus au propria lor istorie, scoțând la iveală aventura fascinantă a inventivității umane aflate în căutarea unor mijloace pentru a-și nota cât mai fidel propriile conținuturi. Inventarea portativului, în jurul anului 1000, de către Guido Aretinul (aproximativ la 1025) a permis notarea grafică precisă a înălțimilor. Acest an, în care a fost instaurată *pacea lui Dumnezeu*[103], poate fi considerat o cumpănă pentru gândirea muzicii. Invenția acestui călugăr benedictin și faimosul său tratat, *Micrologus*, au împărțit istoria muzicii într-un *înainte* și un *după*, care a

103. A se vedea Jacques Duby, *Anul 1000*, Iași: Polirom, 1996; și, de asemenea, Barthélemy, *Anul 1000 și pacea lui Dumnezeu*.

Scanned with OKEN Scanner

însemnat o îndelungată perioadă pentru evoluţia notaţiei tradiţionale. În toată istoria muzicii doar Beethoven va reuşi să repete o asemenea separare între un „înainte" şi un „după", lăsând în spate „vechiul regim" al culturii nobiliare şi deschizând drumul înspre noul romantism al publicului larg. Tot Aretinului îi aparţine şi ideea *solmizării*, pornind de la primele silabe ale fiecărui rând de text din imnul dedicat Sfântului Ioan Botezătorul conceput de Paul Diaconul:

> Ut[104] queant laxis/ resonare fibris/ Mira gestorum/ famuli tuorum/ Solve polluti/ labii reatum/ Sancte Ioannes.
> (varianta în limba engleză:) Do let our voices resonate most purely, miracles telling, far greater than many; so let our tongues be lavish in your praises, Saint John the Baptist.
> (traducere liberă în limba română:) Fă ca vocile noastre să răsune cât se poate de pur, să spună minuni, mult mai măreţe decât multe altele; aşa să fie limbile noastre bogate în laudele tale, Sfinte Ioane Botezătorule.

Între anii 1250 şi 1280 a urmat inventarea *duratelor* de către Franco von Köln, de unde a rezultat *notaţia franconiană* formulată în detaliu în tratatul *Ars cantus mensurabilis*. Deşi pe la 1240 apăruse deja tratatul *De Mensurabilis Musica* al teoreticianului francez Johannes de Garlandia. Pornind de la *diviziunea ritmică ternară* (analogie cu trinitatea) şi *modurile ritmice*, asociabile cu *picioarele de vers* – troheu, iamb, dactil, anapest, spondeu şi tribrah –, acesta a servit ulterior ca bază pentru şcoala de polifonie de la Notre-Dame prin reprezentanţii săi Léonin şi Perotin. Aşa au fost inventate *tempus perfectum*, cu cele două diviziuni: *prolatio major* (9/8) şi *prolatio minor* (3/4); şi *tempus imperfectum* cu *prolatio major* (6/8) şi *prolatio minor* (2/4). Numele celor trei teoreticieni sunt numele inventatorilor notaţiei muzicale, aşa cum o cunoaştem astăzi. În secolul al XVII-lea a urmat inventarea *măsurii*, respectiv a *barei de măsură* împreună cu forma *ovală* a notelor de pe portativ (în opoziţie cu notele *romboidale* din notaţia medievală şi renascentistă).

Care au fost consecinţele tuturor acestor evoluţii în planul gândirii muzicale? Aşa cum arată compozitorul minimalist rus Vladimir Martânov în volumul

104. Silaba „surdă" *ut* este înlocuită cu mult mai sonora silabă *do* la începutul secolului al XVII-lea. Astfel, întreg şirul celor şapte note devine omogen, consoana de la începutul silabei fiind urmată de o vocală, ceea ce permitea continuarea liniei melodice ca *jubilaţie*, improvizatorică sau notată. În privinţa notei *do* există două posibile argumentări. Prima, *do* provine de la *Dominus*, ceea ce corespunde cu conţinutul latin al imnului. A doua narează despre propunerea făcută în 1600 de către muzicologul şi compozitorul italian Giovanni Battista Doni, de unde şi numele notei *do*. În secolul al XIX-lea, nota *si* (Sancte Joannes) a fost transformată în *ti*, însă doar în spaţiul anglofon şi la insistenţa profesoarei Sarah Glover, a cărei idee a fost ca fiecare silabă să înceapă cu o consoană diferită.

Scanned with OKEN Scanner

său de referință[105], apariția posibilității de notare a ideilor muzicale a contribuit decisiv la descărcarea memoriei și astfel la eliberarea unor considerabile volume mnemonice, convertibile într-o energie creativă cu orientare inovativă. Or, dacă până la invenția Aretinului întreaga cultură muzicală înaltă a Europei era una exclusiv a bisericii și, implicit, a memoriei[106], inventarea tehnicii de a *desena* muzica, transferând *audibilul* în *vizual*, a reprezentat o adevărată revoluție. Pe suprafața unui suport material, ideile muzicale puteau fi puse *împreună – compuse* –, iar operatorul și-a putut asuma, într-un mod legitim, titulatura de *compozitor*. Apăruse posibilitatea de a așterne în scris și astfel de a *vedea* fără niciun efort mnemonic întreaga compoziție, așa cum un explorator putea concepe un traseu având în față întreg *teritoriul* sub formă de *hartă*. În termenii unui muzician, *teritoriul* era sonoritatea obiectivă a muzicii, performată acustic, iar ca *hartă* îi servea *partitura*. Mai apoi, compozitorul putea experimenta și „desenarea" propriu-zisă a unor sunete potențial situate dincolo de limita tradiției în care el fusese format. Experimentarea grafică devenise o cale de a practica inovația în planul sonorității.

Perspectivele acestei acțiuni de *com-poziționare grafică* a sunetelor *desenate* se prezentau fascinant de incalculabile având în vedere că înainte de invenția Aretinului, notația muzicală a *cântului gregorian*, una exclusiv vocală, nu cunoștea nici portativul, nici fixarea înălțimilor și nici un sistem al duratelor. Muzica (vocală) era notată prin semne specifice numite *neume* (indicând conturul melodic al unei silabe de text noțional), în calitatea lor de *suport mnemonic* (în tratatul *Musica Disciplina* al lui Aurelian din Réôme, aproximativ anul 850). Ca ansamblu de semne grafice, acestea indicau într-un mod foarte aproximativ eventualele schimbări de înălțime și „ondularea" (ascendentă sau descendentă a) intonației vocale. Era nevoie totuși de un reper de înălțime de la care să pornească interpretarea. A fost atunci introdusă *o linie* căreia i s-au atribuit trei valori de înălțime pentru câte un registru vocal din cele trei existente: Sol/G (registru mediu-înalt), Do/C (registru mediu) și Fa/F (registru mediu-grav). Din aceste trei litere, stilizate tot mai mult în timp, își au originea și cele trei semne grafice de cheie: Sol (de vioară și veche franceză), Do (de sopran, mezzosopran, alto, tenor și bariton) și Fa (de bariton, bas și bas profund).

Secolul al XVII-lea a fost decisiv pentru formularea definitivă a notației pe portativ, având în față cheile cu semnele de alterație și indicații mult mai detaliate ale metrului, cu bara de măsură și marcaje ale intensității sonore. Rezistând în forma ei tradițională mai mult de trei secole și jumătate (pornind de la 1600), sub presiunea nevoii de reprezentare grafică a noi conținuturi (începând din secolul al XX-lea), notația muzicală se transformă tot mai mult, pare-se, în direcția unei aparente „dezarticulării", pentru a putea fi notate distanțele *mi-*

105. Martânov, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor].

106. Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*.

Scanned with OKEN Scanner

crotonale dintre sunete, sonoritatea instrumentelor *preparate*, meandrele muzicii aleatorice, imaginea *masei sonore* în cadrul tehnicilor *sonoristice*, *micropolifonice*, *stocastice* şi *integral seriale*.

O formă *insolită* a notaţiei tradiţionale poate fi observată în lucrarea *Makrokosmos* de George Crumb, una „contorsionată" în spirale şi cercuri folosite ca analogii ale unor simboluri vizuale. Următorul pas este făcut de compozitori ca John Cage[107], Henri Cowell, Iancu Dumitrescu, Morton Feldman, Conlon Nancarrow sau John Zorn, înspre notaţia numită *grafism*, o notaţie abstractă liberă, care trimite la tehnica *abstracţionismului expresionist* al lui Jackson Pollock sau la fanteziile „pointiliste" ale lui Juan Miró. Or, în domeniul *insolitului* (nonconvenţional, neortodox şi nontradiţional) se înscrie în prezent conceptul de *tehnică* (instrumentală) *extinsă*, unul în care orice referinţă tradiţională la melodie, armonie, ritm, contrapunct sau formă este în totalitate exclusă prin recursul preferenţial la *efecte speciale* produse atât prin recursul la potenţialul acustic al materialului din care sunt făcute instrumentele, cât şi la tehnici netradiţionale de *emisie* sonoră, în lucrări precum cele ale lui Elliott Carter, Sofia Gubaidulina, Charles Ives (încă la începutul secolului al XX-lea), György Ligeti, Tōru Takemitsu, Arvo Pärt, Doina Rotaru, Kaija Saariaho, Almeida Prado, Henry Brandt, Liza Lim, Frank Zappa, Rebecca Saunders, Jörg Widmann. Alte forme ale gândirii muzicale reclamă alte sisteme de notaţie grafică.

P.S. Această poveste tumultuoasă a evoluţiei notaţiei muzicale poate fi exemplificată prin formarea tradiţională a unui interpret pianist şi prin mai multe situaţii de *confuzie* cauzată de multitudinea concepţiilor de notare grafică a sonorităţii.

Prin tradiţie, educaţia muzicală a unui interpret este ancorată exclusiv în concepţia *fidelity to the score*, aşa cum este relatată de compozitorul şi muzicologul american Samuel Andrew Granade[108]. De aici decurge o primă *confuzie*, şi anume cea cauzată de mai multe concepţii de *notare*. Spre exemplu, muzica lui Chopin, care beneficiază de cel puţin două redactări – a lui Theodor Kullak, respectiv a lui Ignazy Jan Paderewski –, are diferite şi digitaţia, şi dinamica, şi frazarea. Împreună, toate determină un stil diferit al performării. Aceasta se adaugă ediţiilor complete din germană, franceză, engleză şi poloneză (a lui Jan Ekier). Pe lângă ediţia *facsimil*, *urtext* (text original) şi ediţiile *critice* cu orientare didactică. Doar istoria editării lucrărilor lui Chopin ar putea constitui un curs universitar şi în egală

107. Pentru familiarizarea cu tipurile de notaţie ale secolului al XX-lea, merită măcar răsfoită lucrarea intitulată *Notations* (New York: Something Else Press, Inc., 1969), compilată de John Cage. De asemenea, este recomandabilă parcurgerea volumului *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, New York: W. W. Norton & Company, 1980, de Kurt Stone.

108. Samuel Andrew Granade, „Cracking the Code: What Nartation Can Tell Us About Our Musical Values, în *Open Access Musicology*, vol. I, 2000, p. 1-30.

Scanned with OKEN Scanner

măsură o voluminoasă teză de doctorat. La fel ca în cazul numeroaselor ediţii de care s-au bucurat cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* de Bach: *urtext* (sau textul original), Czerny, Tausig, Mugellini, Busoni, Hugo Riemann, Casella, Tagliapietra, Bartók, Montani şi mulţi alţii[109]. Ediţia *urtext* nu are nicio indicaţie, în special digitaţia, ci doar portative, note, înălţimi şi durate. În timp ce ediţia Mugellini, din contră, este „supraponderată" cu indicaţii detaliate, poziţionându-se astfel ca una didactică. Care ar fi atunci cea necesară şi de ce şi-au făcut propriile ediţii ceilalţi muzicieni? Sau altfel spus, de care ediţie s-au servit Glenn Gould, Sviatoslav Richter, Tatiana Nikolaieva sau Angela Hewitt?

O a doua *confuzie* este de origine pur grafică şi trimite la ciclul pentru pian *Makrokosmos* de George Crumb, a cărui notaţie nu se conformează cu *liniaritatea* notaţiei tradiţionale. „Contorsionând" portativele, acesta adoptă diverse formule sugestive *emblematice*, cum ar fi *simbolul grafic al păcii* (piciorul de porumbel, nr. 12, *Agnus Dei*).

A treia confuzie este ancorată în muzica *aleatorică*, una cu notaţie *nedeterminată* (şi în *tehnica extinsă*, simboluri *microtonale*, *grafism*, muzică *electronică*), lăsată în mare măsură la îndemâna interpretului chiar prin indicaţiile compozitorului, aşa cum se întâmplă, spre exemplu în *Fantasia on an Ostinato* pentru pian de John Corigliano. Acesta din urmă pare în mod voit să se conformeze afirmaţiei pe care Ferruccio Busoni o face în textul intitulat *Schiţa noii estetici a muzicii* (1911): „Pentru a realiza o muzică nouă, ar trebui lăsate în urmă semnele, dar şi toată notaţia veche."

Notaţia tradiţională reflectă, într-adevăr, forma consensuală adoptată încă de la sfârşitul secolului al XVII-lea, oglindind cu fidelitate temperajul (subdivizarea) octavei în 12 semitonuri egale. Pornind de la afirmaţia lui Busoni, devine explicabilă intenţia lui Harry Partch de a extinde acest temperaj de la 12 semitonuri, potrivit mai degrabă pentru *Clavecinul bine temperat*, la 43 de entităţi microtonale constitutive. El formulează această concepţie revoluţionară în *Genesis of a Music* (1949), răsturnând însă cauzalitatea prin inversarea ideii lui Busoni: notaţia se va putea dezvolta doar urmând dezvoltarea practicii muzicale. De la notaţia tradiţională cu aplicaţie universală (oriunde şi de către oricine), se propune o notaţie (hiper)individualizată şi orientată spre o singură interpretare irepetabilă.

O ultimă explicaţie a acestei *multiplicităţi* o formulează psihologul britanic John Sloboda în textul său intitulat *Exploring the Musical Mind*: „Când muzicienii «citesc» o partitură, ei nu traduc pur şi simplu imaginea în sunet; în schimb, ei traduc adesea imaginea în semnificaţie, făcând în mod subconştient alegeri

109. În acest sens, a se vedea Chiara Bertoglio, „Italian Instructive Editions of the The Well-Tempered Clavier: A Useful Resource for Performance Practice Studies", în *Undestanding Bach*, vol. 9, p. 49-74; textul este disponibil şi la adresa: https://www.bachnetwork.org/ub9/UB9-Bertoglio.pdf.

Scanned with OKEN Scanner

bazate pe indicii vizuale, astfel încât notele să aibă sens muzical pe baza experienței trecute."[110] Aspect care, adaugă Samuel Granade, „schimbă acele indicii vizuale și poți schimba fundamental sensul pe care interpretul încearcă să îl comunice."[111]

Eludând primatul notației în defavoarea performării, în cultura muzicală a secolului al XX-lea s-a produs o legitimă răsturnare, cu sensul de restaurare, a ordinii baroce, atunci când partitura avea rolul unui simplu *asistent mnemonic*. Muzica numită nouă, adică muzica avangardistă, și-a fondat inovatorismul pe un împrumut, așa cum o făcuse și Schönberg, care, pentru a ține împreună sunetele muzicale eliberate din chingile sistemului tonal-funcțional, a trebuit să recheme din același baroc sintaxa contrapunctică.

Notația tradițională nu este una eternă și își păstrează statutul referențial doar pentru epocile în care a fost practicată. Următorul mit își va fi dovedit astfel falsitatea.

Mitul 9.3:
Muzica clasică trebuie audiată într-o sală de concert

Aici sunt implicate cel puțin trei noțiuni: *spațiu public* (și nu privat), *instituție orientată înspre performarea muzicii* (teatru de operă sau filarmonica) și *concertul* sau *reprezentația muzical-dramatică* în calitate de *eveniment artistic*. Până să ajungă la o veritabilă sincronizare – imaginea unei filarmonici moderne –, fiecare concept a avut propria evoluție istorică.

Această tradiție este una foarte recentă, nu mai veche de două veacuri, începând odată cu secolul al XIX-lea. De atunci datează apariția filarmonicilor în calitatea lor de *Societăți ale amatorilor de muzică*, adică ale *iubitorilor de armonie* (în greacă: φῐλέω și ἁρμονία, *philos ta harmonika*), în timp ce teatrele de operă au apărut în urmă cu trei veacuri. Este vorba despre o perioadă cuprinsă între limitele istorice ale barocului și prezent. Muzica Evului Mediu și muzica Renașterii au fost tradiții ale *templului*. Începând cu Renașterea și evoluând spre laicitate în perioada barocă, cultura muzicală s-a dezvoltat în convergență cu cultura *de palat* a nobilimii, având totodată o ancorare în tradiția *teatrului*. Fără *concerte publice*, fără *orchestre simfonice*, fără *filarmonici* și astfel fără *săli de concert*.

110. Traducerea aparține autorului. În original: „When musicians „read" a score, they are not simply translating sight to sound; instead, they often translate sight to meaning, subconsciously making choices based on visual cues so the notes make musical sense based on past experience."

111. Traducerea aparține autorului. În original: „change those visual cues and you can fundamentally change the meaning the performer attempts to communicate." Granade, „Cracking the Code", p. 6-7.

Scanned with OKEN Scanner

Către finalul secolului al XVI-lea, diferenţierea era făcută între arta *vernaculară* (rurală şi urbană, *ocazională* şi *de divertisment*, dans şi cântec) şi cea înaltă (la origini *bisericească*). Arta muzicii considerată astăzi clasică, în varianta ei *laică*, nu se ridica nici ea la statutul de artă înaltă.

Până în secolul al XVII-lea nu a existat nici măcar ideea de *concert* ca activitate publică. Sensul termenului *concert* se rezuma la italienescul *concertare*, ceea ce s-ar traduce prin *bătălie* sau competiţie. La sfârşitul secolului al XVI-lea a fost vorba despre concerte exclusiv vocale de origine italiană. Doar ceva mai târziu a început să fie folosită noţiunea şi în spaţiul german – *Kleine geistliche Konzerte* (micile concerte spirituale, în două volume, op. 8 din 1636 şi op. 9 din 1639) de Heinrich Schütz – accepţia de *concert instrumental* apărând peste aproximativ un secol, în perioada barocului: (1) concert pentru vioară, în creaţia unor compozitori ca Torelli, Corelli sau Vivaldi, (2) pentru orgă de Händel, (3) pentru harpsicord şi pentru orchestră de J. S. Bach.

În paralel cu evoluţia genului *concert*, au evoluat şi noţiunile de *eveniment* şi de *spaţiu arhitectural*:

> La mijlocul secolului al XVII-lea, un nou fenomen apare în Anglia: concertul public. Revoluţia lui Cromwell privase într-adevăr Anglia de viaţa de la Curte, iar muzicienii au început să-şi cânte muzica în medii mai relaxate: case, colegii sau chiar taverne. În 1676, prima sală de concerte publică s-a deschis la Londra, în clădirea York. Exemplul s-a răspândit rapid în restul Europei: concerte organizate de Teleman la Frankfurt în 1723, *Concert Spirituel* organizat de Philidor în Sala Elveţiană a Palatului Tuileries din Paris în 1725 şi chiar în America: concerte la Boston în 1731. O arhitectură specifică dedicată concertelor s-a dezvoltat în urma sa şi a ajuns la realizare odată cu Gewandhaus-ul din Leipzig în 1781.[112]

112. Traducerea aparţine autorului. În original: „In the middle of the XVIIth century, a new phenomenon appears in England: the public concert. Cromwell's revolution had indeed deprived England of Court life, and musicians began playing their music in more relaxed environments: houses, colleges, or even taverns. In 1676, the first public concert hall opened in London in the York Building. The example rapidly spread to the rest of Europe: concerts organized by Teleman in Frankfurt in 1723, *Concert Spirituel* organized by Philidor in the Swiss Room of the Tuileries Palace in Paris in 1725, and even to America: concerts in Boston in 1731. A specific architecture dedicated to concert was developed in its wake and reached its achievement with the Gewandhaus in Leipzig in 1781." J. D. Polack, „Concert Hall Evolution at the Classical Age and Beyond: A Personal View", https://www.ioa.org.uk/system/files/proceedings/jd_polack_concert_hall_evolution_at_the_classical_age_and_beyond_a_personal_view.pdf. De asemenea, merită atenţie şi două surse din bibliografia acestui articol: M. Baron, *Auditorium Acoustics and Architectural Design*, Londra: E & FN Spon, 1993; şi M. Forsyth, *Architecture et musique*, Liège: Pierre Mardaga, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte, și într-un mod nelipsit de o anumită ironie, execuția regelui Carol I pe 30 ianuarie 1649 și deposedarea nobilimii engleze de anumite privilegii, imediat după semnarea Păcii de la Westfalia din 1648 care a pus capăt Războiului de 30 de Ani și a însemnat împăcarea lumii catolice cu cea protestantă, a avut ca efect (nu neapărat direct însă oarecum cauzal) nașterea *vieții muzicale publice*. În realitate, lucrurile au fost mult mai complexe. Convergența dintre accepția iluministă a *spațiului public* (cu rădăcini în Antichitatea europeană – agora grecească și forumul roman) și ideea *libertăților individuale* (în opoziție cu rigiditatea ierarhiilor bisericești și aristocratice, la care se adăuga inexistența unor *lifturi sociale*, existente în Anglia după sfârșitul Războiului Rozelor), evoluția instrumentelor muzicale spre un nivel tot mai avansat al *intensității* volumului sonor – transferul parametrului *intensitate* din spațiul bisericesc înspre spațiul laic – și expansiunea complexității gândirii muzicale au generat ideea unui *volum arhitectural* extins, destinat interpretării unor lucrări muzicale *voluminoase* atât ca intensitate sonoră, cât și ca complexitate structurală. Aceste limite au evoluat înspre o extindere a componenței orchestrale (și, implicit, a *volumului sonor*), dar și înspre o inimabinagilă complexitate structurală a partiturilor: de la *12 concerti grossi* op. 6 de Corelli, respectiv *12 concerti grossi* op. 6 de Händel, la care aderă și *Anotimpurile* lui Vivaldi și *Concertele brandenburgice* de Bach, prin *Simfoniile londoneze* de Haydn, prin nr. 39, 40 și 41 de Mozart, în expansiune prin cele nouă ale lui Beethoven, înspre „gigantomania" lucrărilor simfonice ale lui Berlioz (*Romeo și Julieta* și *Damnațiunea lui Faust*) și „gigantismul" lucrărilor lui Wagner (tetralogia *Inelul Nibelungilor*) și Bruckner (Simfoniile nr. 5, 6 și 7), până la „panoramicele" simfonii ale lui Mahler (nr. 5, 8 sau *Simfonia celor o mie de interpreți*, nr. 9 și 10). Interpretarea repertoriilor instrumentale era ancorată în mod strict în spațiul public al filarmonicii.

Inventarea *transmisiilor* audio (radio) și ulterior a celor video (televiziunea), a înregistrării fonografice (audio) și cinematice (video), a *multiplicării mecanice* și, mai ales, emergența și expansiunea *propagării comerciale* au reformulat exclusivitatea *spațiului public* în omniscienta *spațiului privat*. Ceea ce până spre sfârșitul secolului al XIX-lea a funcționat ca *obligativitatea prezenței fizice* la un concert simfonic (sau la o reprezentație de operă), a fost ulterior reductibil la procurarea unei *conserve audiovizuale*. Această stare a lucrurilor scoate și mai mult în evidență și poate expune criticilor aspectul *ritualizat* al unui concert filarmonic, împreună cu *codul etic* specific acestuia: se închid telefoanele, se stă nemișcat în scaun, sunt restricționate deplasările și orice sunet ambiental din timpul interpretării, nu se aplaudă între părțile unei simfonii, nu se vorbește în timpul interpretării, nu se consumă lichide și alimente în sală ș.a.

Or, de aici decurg și două atitudini radical opuse. Prima este cea a celebrului dirijor român Sergiu Celibidache, cu refuzul său de a face înregistrări. Dintr-un punct de vedere *fenomenologic* i se poate da dreptate. Oricât de bună ar fi,

Scanned with OKEN Scanner

înregistrarea nu va putea niciodată egala sonoritatea *reală* a unei interpretări, în virtutea unei ţesături acustice extrem de complexe. Un al doilea refuz al lui Celibidache este faţă de *reproductibilitatea mecanică*, ceea ce anulează cu totul aşteptarea unei alte variante *reale* a aceleiaşi lucrări, dirijate de acelaşi dirijor, chiar şi o interpretare ulterioară fiind *unică* şi *irepetabilă*. Astfel, Celibidache devine *legendă* şi îşi prefigurează propria *mitologie*, transmisă de la o generaţie la alta exclusiv pe cale *orală*, dizolvându-se, de această dată, într-o infinitate de *variante narative*.

A doua atitudine este una *cronografic-testamentară*. O primă concepţie aparţine regizorului italian de teatru şi cinema Franco Zeffirelli, care prin fuziunea dintre genurile *operă* şi *cinematografie* realizează o serie de producţii ca *Boema* de Puccini (1965), *Cavaleria rusticană* de Mascagni (1978), *Pagliacci* de Leoncavallo (1978), *Carmen* de Bizet (1978), *Don Giovanni* de Mozart (1979), *Traviata* de Verdi (1983), *Tosca* de Puccini (1985), *Otello* (1986) şi *Don Carlo* (1992) de Verdi, dar şi două producţii biografice, *Young Toscanini* (1988) şi *Callas Forever* (2002).

O a doua concepţie îi aparţine dirijorului american Leonard Bernstein, care recurge la televiziune pentru a difuza (din 1958 până în 1972) cele 53 de episoade ale ciclului intitulat *Young People's Concerts* („Concerte pentru tineret")[113]. Noutatea întregului proiect constă în faptul că interpretările de muzică clasică sunt orientate înspre copii, având, prin urmare, un scop în primul rând formativ.

Ceea ce astăzi este cunoscut sub numele de „concertele televizate ale lui Bernstein"[114], devenite celebre, a debutat în 1898 sub bagheta dirijorului Frank Damrosch, aflat la pupitrul Orchestrei Simfonice din New York, purtând titlul *Symphony Concerts for Young People in New York City*. De menţionat este că, doar cu un an înainte, dirijorul a fost numit director responsabil cu educaţia muzicală în şcolile publice, misiunea lui fiind de a prapaga muzica printre cei nevoiaşi. Între 1914 şi 1916, concertele sunt dirijate de Josef Stránský. Între anii 1924 şi 1939, la pupitru se prezintă dirijorul Ernest Schelling, iar concertele sunt grupate într-un ciclu anual cu titlul consacrat *Young People's Concerts*. Evoluţia lui Schelling nu se rezumă doar la dirijat, ci şi la prezentarea de material vizual cu referire la compozitori, instrumente, istoria muzicii ş.a.m.d. Între 1940 şi 1947, proiectul este preluat de dirijorul elveţian Rudolph Ganz, pentru ca din 1947

113. Acest titlu invocă o lucrare muzicală cu titlul *The Young Person's Guide to the Orchestra*, op. 34 (1945), având subtitlul „Variations and Fugue on a Theme of Purcell". Ea aparţine compozitorului britanic Benjamin Britten. Este de remarcat aceeaşi intenţie de *propagare* cu scopul *familiarizării* publicului tânăr cu orchestra simfonică şi în egală măsură cu genul muzicii clasice.

114. A se vedea în acest sens Holster, J. „Music's Monarch Speaks: A Content Analysis of Leonard Bernstein's *Young People's Concerts*". *Qualitative Research in Music Education*, vol. 4, nr. 1, ed. Jennifer S. Walter (1 februarie 2022).

Scanned with OKEN Scanner

să-l continue Walter Hendl, urmat, începând cu anul 1950, de Igor Buketoff şi, din 1953 până în 1957, de canadianul Wilfrid Pelletier.

Lucrurile continuă şi după Bernstein – din 1972 până în prezent – prin Michael Tilson Thomas (1971-1977), asistat de o pleiadă de dirijori celebri, precum Erich Leinsdorf, Pierre Boulez (care e şi compozitor), Igor Buketoff, Zubin Mehta, Aaron Copland (şi el compozitor), Kurt Masur, Leonard Slatkin, André Previn (care e şi pianist), Thomas Wilkins şi Jaap van Zweden. Din 2005 este restabilit ciclul intitulat *Elementary*, redenumit ca *Very Young People's Concerts*, dedicat copiilor cu vârste cuprinse între trei şi şase ani.

Într-un sens *educaţional*, un concert filarmonic îşi justifică forma de *eveniment public*, unul în care copiii pot comunica între ei şi, foarte important, sunt expuşi sonorităţii muzicii clasice şi intervenţiilor dirijorului în dubla lui ipostază de interpret şi de muzicolog. Este, de asemenea, de înţeles şi insistenţa *educaţională* a unor regimuri politice *populiste* (adică declarate drept socialiste) de a sensibiliza poporul prin expunerea susţinută la tezaurul muzicii clasice universale. La fel de firească e şi intenţia de a frecventa un concert filarmonic în calitatea lui de *eveniment cu valoare cultural-artistică superioară*, contrastând, deşi într-o opoziţie cu totul falsă, cu concertele rock sau cu un *jam session* jazzistic. În acest caz este vorba mai degrabă despre un *hype snobist*, iar nu de o reală nevoie de muzică clasică. Până la urmă, frecventarea unui concert simfonic la o filarmonică a devenit doar *una* dintre posibilităţile de *expunere* la muzica clasică şi astfel pentru *practicarea* (chiar dacă pasivă a) acesteia, cu şanse reduse de a asista la o interpretare cu adevărat valoroasă.

Mitul 9.4:
Muzica clasică este greu de înţeles

Demonstraţia falsităţii acestui mit nu este dificilă, deşi presupune o expunere articulată în câţiva paşi.

Pasul 1. Toată muzica clasică este, deşi într-un mod abuziv, considerată a fi o *muzică serioasă*. Această idee aparţine secolului al XX-lea, atunci când ia avânt *cultura maselor*, o tradiţie inexistentă în toate perioadele anterioare. Începând cu finalul anilor 1940, aceasta ia forma unei *culturi a adolescenţilor*. Pretinsa „seriozitate" a muzicii clasice reprezintă în realitate o imagine formulată, evident, din poziţia unei *culturi neserioase*, adică a unui simplu consumator al unui *produs comercial*, care în prezent nu este nici cleric (cum erau muzicieni-savanţi precum Leoninus şi Perotinus Magnificul), nici aristocrat sau mecena (precum era contele Lichnowsky pentru Beethoven), înalt patron (ca Joseph al II-lea pentru Mozart) sau gazdă a unui salon (ca Suzanne Curchod, mama celebrei prozatoare Germaine de Staël-Holstein), nici muzician de geniu (ca Berlioz,

Scanned with OKEN Scanner

Musorgski, Wagner sau Mahler). Muzica numită înaltă sau *serioasă* a putut fi produsă (Chopin, „stăpânul saloanelor pariziene") şi practicată (Liszt, „stăpânul podiumurilor de concert") doar într-un asemenea mediu. Deşi în repertoriile muzicii clasice există, de asemenea, şi genuri „neserioase" ca *opera buffa* (sau comică, cum sunt *Nunta lui Figaro* şi *Cosi fan tutte* de Mozart) a secolului al XVIII-lea şi *opereta* secolului al XIX-lea (de pildă, mai multe lucrări de Offenbach, Lehár, Johann Strauss II, Leoncavallo, Mascagni ş.a.).

Pasul 2. Muzica clasică se prezintă ca una *serioasă*, adică una *grea de receptat*, în comparaţie cu muzica numită *uşoară*, cum ar fi, spre exemplu, tradiţia rock-and-roll cu Chuck Berry şi Elvis „the King" Presley, creaţia formaţiei The Beatles (pop-rock) sau The Rolling Stones (rhythm-and-blues). Ar fi de menţionat şi producţia muzicală a formaţiilor euro-disco ca ABBA, Arabesque, Ottawan, Baccara, Modern Talking şi C. C. Catch sau Boney M, dar şi interpreţi ca Giorgio Moroder sau Donna Summer, ori muzica *pop* propriu-zisă (Michael Jackson), tradiţie orientată în egală măsură *coregrafic* şi *comercial*. Tocmai acest segment al culturii maselor este relevant, câtă vreme orientări precum art, progressive sau simfo-rock (Emerson, Lake & Palmer, Dream Theater, King Crimson sau Gentle Giant), jazz-rock (Blood, Sweat & Tears, Chicago, Yellowjackets, Mezzoforte şi Weather Report) sau muzica rock de orientare hard (Deep Purple, AC/DC, Grand Funk Railroad, Thin Lizzy) şi hard-and-heavy (Cactus şi Led Zeppelin) demonstrează o tendinţă spre complexitate structurală, inovatorism şi împrumuturi multiple din muzica serioasă (Beethoven, Prokofiev, Stravinski, Bartók).

Or, singularitatea clasicităţii muzicale (în accepţia de *muzică a artei componistice de tradiţie academică*) nu mai poate fi închipuită fără însoţitori contemporani precum tradiţiile rock, jazz, jazz-rock, fusion, rave şi rap. De aici şi opinia că muzica clasică este *plictisitoare*, un efect ce-şi are originea în pretinsa ei *dificultate*. Simetria este evidentă şi, recurgând la opoziţia antonimală, ar reieşi că, dacă muzica clasică este *greu de înţeles* şi ca atare *plictisitoare*, atunci toate celelalte tradiţii ar fi *simplu de înţeles*, fiind *distractive* (?). Imaginea astfel obţinută este una *dezolantă*. În prezent, cultura şi arta în general sunt poziţionate ca obiecte ale *delectării*, iar nu ca obiecte *cognitive*, adică ale unei *gândiri curioase*, ele excluzând *autocunoaşterea*, mizând deci doar pe *excitaţie senzorială*.

Pasul 3. Muzica numită clasică şi considerată a fi *serioasă* îmbină două tradiţii de la care preia *complexitatea* (cultura teocratică) şi *rafinamentul* (cultura nobiliară). Ambele garantează identitatea înaltă a acestei muzici, în virtutea conţinutului referenţial înalt – *spaţiul divin* şi în egală măsură *select* –, dar şi în virtutea poziţiei sociale înalte (de vârf) ocupate de aceste două instituţii, biserica şi aristocraţia, două culturi enclavizate şi protejate cu stricteţe de orice intruziune *vernaculară*. Al treilea garant al statutului înalt al muzicii *serioase* era dat de muzicienii de geniu, „aspiraţi" de cele două instituţii amintite mai sus, de la Leoninus până la Palestrina, Lasso şi Bach (biserica), şi de la Lully până la Mozart (mo-

Scanned with OKEN Scanner

narhia). Mai apoi cultura propriu-zisă a geniilor, de la Beethoven şi până la Mahler. Cele trei modernisme muzicale ale secolului al XX-lea prezintă muzica înaltă sub imaginea unei muzici avangardist-experimentale deja *ezoterice*, de la Schönberg până la Philip Glass. Cu alte cuvinte, această muzică nu are nimic în comun cu *muzica maselor* revoluţionare şi cu muzica ideologic-partinică, nimic de a face cu *masele* de adolescenţi ori cu aspectul *comercial*, deşi Glass este cunoscut şi prin vânzări de sute de mii de discuri cu propria muzică minimalistă.

Pasul 4. O altă accepţie a muzicii *serioase* este aspectul său pur instrumental, un „stigmat" ideologic puternic „ştanţat", rezumabil la teoria *artei ca religie* şi a *muzicii absolute* sau *pure*, ambele moştenite pe filieră preponderent romantică. E vorba de ideea muzicii care nu ar conţine drept referinţă *intrinsecă* niciun element extramuzical precum textul sau imaginea. De pildă, muzica instrumentală a lui Bach, genul cvartet în general, ultimile cvartete ale lui Beethoven, simfoniile *puriste* şi în egală măsură *neoclasice* (nostalgice) ale lui Brahms sau simfoniile lui Bruckner. Aici ar fi de menţionat două concepţii ideologice. Prima, aparţinând lui E. T. A. Hoffmann, îi alătură pe Palestrina şi Beethoven: unul ca reprezentant al *muzicii vocale pure*, al doilea ca autor al *muzicii instrumentale pure*. A doua îi aparţine lui Schumann şi se referă la concepţia „noii ere poetice". Pentru a o ilustra, el îi alătură pe doi compozitori ai muzicii instrumentale pure, Bach şi Beethoven, unul pentru muzica instrumentală *contrapunctică*, celălalt pentru muzica instrumentală *omofonă*.

Spre deosebire de muzica *vocală*, cu limitările ei pulmonare, muzica *instrumentală*, în special cea *orchestrală*, nu mai are niciun fel de constrângere în ceea ce priveşte *complexitatea structurală*, dar şi pragul *virtuozităţii*, acesta fiind împins, mai ales în secolul al XIX-lea, mult dincolo de capacitatea unor *dilettanti* ai secolului al XVIII-lea. Astfel, criteriile complexităţii structurale (scriitura de tip contrapunctic şi partitura orchestrală) şi ale virtuozităţii fac din muzica clasică un domeniu al celor *aleşi* – şi vocaţional, şi devoţional – în calitate de muzică înaltă. Aceasta e practicată de o elită înzestrată cu o capacitate aproape *transcendentală* de a crea un *artefact valoric* de substanţă aproape *esoterică*, adică inaccesibil maselor.

Or, la fel ca în cazul bolnavilor de *afazie*, cel mai important element al unui produs muzical este textul. În prezent, cel mai vândut, adică cel mai consumat, este genul *cântecului*, organizat ca succesiune *cuplet-refren*, adică o melodie fredonabilă şi un text sugestiv şi simplu, ambele uşor de memorat şi de fredonat şi, în plus, grefate pe o puternică *axă* ritmică. Aşa se poate explica atât succesul jazzului, cât şi al rockului (în toate iteraţiile sale: pop, hard, hard-and-heavy), cu interstiţia tradiţiilor rock-and-roll şi rhythm-and-blues, ambele izvorâte, la rândul lor, din blues-ul afro-american mixat cu balada anglo-saxonă. Pe lângă o *alteritate* culturală radicală, diferenţa o face o *alteritate* în planul imaginarului, în planul *gândirii muzicale* şi al metodei, al mijloacelor şi al tehnicilor specifice de

Scanned with OKEN Scanner

a codifica informaţia sub formă de text (noţional şi muzical), în funcţie de destinatar. O posibilă cheie de lectură în înţelegerea diferenţei este comanditarul şi conceptul de *comandă socială*.

Pasul 5. Muzica clasică NU este dificil de înţeles. Chiar dacă Sonata în si minor de Liszt sau ciclul vocal *Dichter liebe* de Schumann sunt concepute aparent diferit de *Hey Jude* de The Beatles sau *Dancing Queen* de ABBA, criteriul fundamental este *logica organizării discursive*. Muzica, oricare muzică, este un fapt reprezentaţional-dinamic, adică un *obiect valoric şi cultural* a cărui condiţie primordială este desfăşurarea în timp (şi spaţiu). La rândul ei, pentru a putea fi percepută, această desfăşurare sonoră trebuie să respecte regulile de funcţionare ale propriei sale referinţe unice, care este *percepţia umană*, cu propriile sale reguli ale *atenţiei* şi *memoriei*. Aceste „limitări" psihoneurologice nu pot fi în niciun caz încălcate, ele fiind absolute.

Este clar în aces caz că pentru a funcţiona *comunicarea* dintre compozitor şi public, lucrarea muzicală trebuie, pe de-o parte, să fie *asamblată* de autor din informaţii inteligibile pentru publicul receptor, asigurându-i astfel asimilarea, şi, pe de altă parte, trebuie să respecte regulile de funcţionare ale percepţiei. Un exemplu al încălcării acestui *contract* este muzica avangardistă a secolului al XX-lea, în care singura relaţie funcţională se rezumă la compozitor şi la propria lui lucrare (John Cage, Pierre Boulez), publicul fiind de la bun început exclus.

Dacă şi compozitorul, şi publicul acţionează între limitele neurocerebrale ale *contractului* privind informaţia împărtăşită în mod real, atunci oricare lucrare muzicală (cu excepţia de mai sus) este, ipotetic vorbind, comprehensibilă. Iar aceasta deoarece orice compoziţie are ca principiu organizator *logica structurării dramaturgice* (adică reprezentaţionale), astfel că nu există nicio diferenţă între un roman, un poem sau o piesă de teatru şi forma extremă a complexităţii, muzica clasică pură instrumentală.

Generaţiile educate cu *disco*, *rap*, *rave* şi *hip-hop* vor recepta, într-adevăr, clasicitatea muzicală ca pe o monotonie plictisitoare de nedesluşit, chiar dacă principiile fundamentale ale organizării rămân identice: (1) informaţie comprehensibilă şi (2) manipularea inteligentă a atenţiei şi memoriei. Există o singură diferenţă: în cultura muzicală *comercială* (a maselor de adolescenţi) şi comprehensibilitatea, şi manipularea atenţiei sunt exagerate atât în direcţia *simplificării*, cât şi în direcţia *incitării continue*, miza fiind şocul impresiv imediat şi cât mai puternic. Însă în tradiţia muzicii clasice, aceste două determinante sunt diferenţiate printr-o aproape infinitate de modele şi, în acelaşi timp, cu spaţiul de operare mult mai extins şi în egală măsură mult mai diversificat sugestiv.

Pentru funcţionarea percepţiei (atenţia) în trei faze – (1) *incitare* (impuls), (2) *susţinere* (consum), (3) *inhibare* (epuizare) –, logica structurării unei lucrări, a oricărei lucrări muzicale, dispune de trei analogii funcţionale în articularea materialului muzical, organizate în succesiune: (a) expunerea iniţială (de des-

Scanned with OKEN Scanner

chidere sau „expoziția"), (b) continuarea (repetitivă, alternantă sau elaborativă, adică „tratarea" sau „mijlocul") și (c) încheierea (reluarea materialului deschiderii și încheierea sau „repriza" și „coda"). Orice lucrare muzicală singulară și orice parte a unui ciclu (sonată, cvartet, concert instrumental, simfonie, oratoriu, recviem și opera) se supun logicii *trifazice* constituite în trinomia *initio-motus-terminus*. Iată o primă *pârghie* sau *cheie de lectură*, adică niște indicii asupra cărora trebuie îndreptată atenția. Ar trebui, de asemenea, luat în considerare faptul că muzica clasică nu este o muzică *de însoțire* coregrafică și, poate, nici una de *ameliorare a stărilor emoționale*. Muzica clasică este în primul rând un *mediu*, adică un „teritoriu", în care se întâmplă o impresionantă succesiune de evenimente interioare, în comparație cu tradiția *comercială de consum* cu piese de obicei monovalente. Această muzică este *multidimensională*, spre deosebire de *bidimensionalitatea* și *scurtimea* muzicii pop, rock și, poate, chiar jazz, cu înclinația sa preponderentă spre *entertainment*, trăsătură pe care o poartă de la nașterea sa, în cartierul roșu din New Orleans. Multidimensionalitatea muzicii clasice ține de dimensiune sa *profundă*, care necesită mai multe runde de audiere pentru a putea fi străbătută; mai precis, necesită imersiunea spre noi și noi straturi ale conținutului real.

Deconstrucția acestui *greu de înțeles* poate fi continuată, spre exemplu, printr-o focalizare selectivă și succesivă asupra celor trei elemente constitutive ale oricărei lucrări muzicale, care sunt *melodia*, *armonia* și *ritmul*: (1) parametrul melodic – sonata *Arpeggione* pentru violoncel și pian de Schubert, Nocturnele de Chopin, respectiv de Fauré, Sonata în La major (partea I) de Franck, *Gnosienele* și *Gimnopediile* lui Satie, *Aria* din *Variațiunile Goldberg* de Bach sau Simfonia nr. 40 (partea I) de Mozart, împreună cu Simfonia nr. 1 (partea I) de Ceaikovski, ori *Variațiuni pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră de Rahmaninov; (2) parametrul armonic – Simfonia nr. 7 (partea a II-a) și Concertul pentru vioară și orchestră (partea I) de Beethoven, Concertul pentru vioară și orchestră (partea I) de Mendelssohn Bartholdy și Concertul pentru vioră și orchestră (partea I) de Sibelius, Cvartetul nr. 2 (partea a III-a, *Notturno*) de Borodin, Preludiul nr. 1 (volumul I) din *Clavecinul bine temperat* de Bach, *Lux Aeterna* de Ligeti, Simfonia nr. 7 de Bruckner (partea a II-a), sextetul *Verklärte Nacht* de Schönberg și *Preludiu la după amiaza unui faun* de Debussy; (3) parametrul ritmic – *Bolero* de Ravel și *Primăvara sacră* de Stravinski sau *Studiile* pentru pian de Ligeti.

Selecția lucrărilor muzicale poate fi făcută astfel urmând acești trei parametri. Trebuie totuși observat că evaluarea temporală ar trebui făcută în sens invers, deoarece între secolul al XXI-lea și marile secole ale culturii muzicale europene, care au fost al XIX-lea, al XVIII-lea și al XVII-lea (respectiv perioadele romantismului, clasicismului vienez și barocului) se interpune cultura muzicală a secolului al XX-lea, decisiv în planul multiplicării și diferențierii mai multor tipuri de practică muzicală; un secol *pluristilistic* care generează o situație nemai-

Scanned with OKEN Scanner

întâlnită în perioadele istorice precedente, preponderent *monostilistice*. Spre deosebire de *muzica agrementului coregrafic-comercial* – consumabil și astfel aruncând neîncetat pe piață noi și noi produse cu valabilitate limitată, într-un război necontenit contra învechirii galopante –, muzica clasică este o tradiție poziționată într-o continuă *așteptare*. Repertoriile recomandate mai sus nu sunt decât niște „capuri de pod" în teritorii de-a dreptul continentale, iar cunoașterea acestui aproape *infinit* repertorial reclamă, la rându-i, o cât de mică energie *explorativă*. „Defrișarea" teritoriului poate începe, spre exemplu, cu (1) muzica de film, însă una neapărat în interpretare *bio*, adică de preferat cu sonoritate de voci și instrumente reale, iar nu electronică sau sintetizată. Ar putea urma (2) frecventarea concertelor filarmonice, în ale căror repertorii e foarte probabil că se găsesc „șlagăre" ale muzicii clasice universale, un foarte bun început pentru inițiere. O altă cale ar putea porni de la *dozajul redus al răbdării*, pentru care cea mai bună alegere ar fi genul (3) *miniatural* sau chiar (4) *repertoriile clasice pentru copii*. Nu ar fi de exclus nici *calea revelării*, adică a descoperirii tipurilor de genuri preferate – vocal, pur instrumental sau mixt –, precum și a multiplelor combinații, extinzând tot mai mult zona explorării de la genuri *mici* înspre genuri (tot mai) *mari*. O extindere a *răbdării* sinonimă cu extinderea *cunoașterii*.

Mitul 9.5:
Pentru a asculta muzica clasică este nevoie de abilități speciale. Auzul muzical este înnăscut

Ca sistem și tehnică de a raționa *prin* intermediul muzicii și astfel de a gândi însăși muzica este, într-adevăr, nevoie de abilități speciale. Atât de un dat *vocațional* (adică intrinsec), cât și de o energie *devoțională* (o determinare volitivă, extrinsecă). Ideea și conceptul de *gândire muzicală*, așa cum l-a formulat compozitorul Pascal Bentoiu[115], nu este un bun public, astfel că nu este la îndemâna oricui. Or, imaginea *muzicii pentru public* este una evident superficială și în mod implicit deformată, lăsând falsa impresie a unei accesibilități doar în virtutea *empatiei tonifiante* resimțite la contactul cu sonoritatea unei compoziții muzicale. Ca analogie pentru afirmația anterioară poate servi *gândirea filosofică*. Simplul fapt că un text de Kant, Descartes, Spinoza, Berdiaiev sau Husserl poate fi lecturat, poate lăsa impresia că sensurile acestuia sunt accesibile, simple și clare și că filosofia ar fi la îndemâna oricui. Însă nu este. Cum nu este nici *gândirea poetică*. Mai ales pentru că, la fel ca filosofia, și poezia se folosește de limbajul *noțional*. O analogie asemănătoare reprezintă, de pildă, *ideogramele* chinezești. Aspectul vizual-plastic al „literei" nu coincide cu sensul pe care

115. Pascal Bentoiu, *Gândirea muzicală*, București: Eikon, 2023.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta îl comportă. După cum afirmă şi Lévi-Strauss, comparând muzica şi mitul, se poate adăuga o treia analogie:

> Nu toată lumea e poet, dar poezia foloseşte ca vehicul un bun comun, care e limbajul articulat [noţional]. Se mulţumeşte să-l folosească după nişte reguli deosebite, pe care le hotărăşte singură. Dimpotrivă, muzica se slujeşte de un vehicul care e proprietatea ei şi care, în afară de asta, nu mai poate fi folosit pentru nicio întrebuinţare generală.[116]

Aserţiunea imediat următoare este revelatorie: „De drept măcar, dacă nu de fapt, orice om educat cum se cuvine ar putea scrie poeme, bune sau proaste; pe cînd *invenţia muzicală presupune aptitudini speciale, care nu pot fi forţate să înflorească dacă nu sînt date*."[117]

Auditorul este situat de cealaltă parte a *gândirii muzicale* şi în opoziţie cu ipostaza *activă* a compozitorului. Faptul de a asista la un concert filarmonic impune o ipostază *pasivă*, ce-şi are orginea în relaţionarea asistenţei cu *actantul* sau cu *actanţii* ritualului liturgic dintr-o catedrală creştină. Această analogie ar fi mai potrivită, poate, în cazul *distanţei* dintre spaţiul comun/public şi altar; sau, în cazul teatrului antic grecesc: spaţiul separator dintre *teatron* (spectatori) şi *orchestra* (spaţiul actanţilor). Anume această poziţionare a făcut şi face şi în prezent diferenţa. Chiar formularea ideii că *pentru a asculta muzica clasică este nevoie de abilităţi speciale* sugerează un public în primul rând *ignorant*, neformat şi astfel permeabil la oricâte mistificări.

Sintagma *abilităţi speciale* – iar asta doar pentru *audierea muzicii clasice* – induce ideea că este nevoie de un *auz specializat*, deşi, în cazul muzicii, cheia receptării nu este *organul senzorial*, ci *organul cognitiv*. Nu recunoaşterea înălţimilor sunetelor muzicale este cheia înţelegerii muzicii, ci *logica* organizării materialului muzical într-o *procesualitate reprezentaţional-dinamică*, producând în conştiinţă nu doar legături *asociative* (minor – depresiv; major – entuziasmant), ci mai ales legături *cauzale*. Desfăşurarea performativă a unei compoziţii muzicale înseamnă, în primul rând, *evoluţie*, şi nu a sunetelor muzicale, ci a ideilor muzicale conotate prin structuri melodice, armonice, contrapunctice sau timbrale. Capacitatea nu doar de a diferenţia între ele, adică de a le recunoaşte, ci capacitatea de a le recepta, adică de a le *asambla* în conştiinţă ca părţi constitutive ale unui *obiect sugestiv unitar* în care toate elementele devin *consubstanţiale* şi slujesc la exprimarea planului *ideatic-dramaturgic*, presupune cel puţin cunoaşterea teoriei elementare a muzicii, dar şi o minimă erudiţie în materie de istorie (stilistică) a muzicii.

Pentru audierea muzicii clasice NU este nevoie nici de un auz special, adică de unul orientat exclusiv spre audierea muzicii. Cu toate acestea, pentru prac-

116. Lévi-Strauss, *Mitologice I*, p. 40.

117. Lévi-Strauss, *Mitologice I*, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

ticarea muzicii sunt utile două tipuri de auz: (1) auzul *absolut* şi (2) auzul *relativ*. Însă niciunul dintre ele nu foloseşte la nimic în planul abordării profesioniste a muzicii, dacă, în primul rând, nu sunt expuse de timpuriu *sonorităţii muzicale*; şi, în al doilea rând, dacă nu primeşte o *educaţie*, adică o *formare*, în planul *identificării* şi *operării conştiente* cu elementele materiei muzicale. Diferenţa constă doar în *obiectul-ţintă*. În cazul auzului absolut este vorba despre *memorarea* spontană şi de durată a *înălţimilor absolute ale sunetelor*. Nimic mai mult şi nimic legat de calitatea propriu-zis *muzicală* a sonorităţii articulate. În al doilea caz, cel al auzului relativ, referinţa nu este orientată exclusiv şi *punctual* asupra înălţimii, ci mai degrabă asupra *calităţii relaţionale* dintre sunete: intervalică, armonică, tonală. Cu alte cuvinte, aici este esenţială identificarea *funcţională* a raporturilor dintre sunete, acorduri (tonic, subdominant, dominant) şi planuri sonore (în cazul sintaxei contrapunctice). În operarea cu materialul muzical sunt utile ambele tipuri de auz şi este recomandabil „împrumutul" de *obiecte-ţintă* cu scopul de a realiza o fuziune de consubstanţializare. Deoarece *auzul relativ* poate fi adus oricând la nivelul de identificare a înălţimii absolute a sunetelor, abilitate deţinută de *auzul absolut*. Este vorba doar despre *deprinderea* de *a capta* şi *a prelucra* în conştiinţă sunetele muzicale, împreună cu multitudinea de raporturi posibile între acestea.

Este adevărat că abilităţile părinţilor muzicieni se transmit ereditar. Spre exemplu, Johann Sebastian Bach reprezintă a şasea generaţie de muzicieni şi, la rându-i, este tatăl a 20 de copii, dintre care patru au devenit compozitori recunoscuţi: Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich şi Johann Christian. Cu un asemenea tată ca profesor nu este de mirare unde au ajuns cei patru fraţi. Acesta nu este însă singurul caz. Pentru Wolfgang Amadeus, un inteligent profesor a fost tot propriul tată, renumitul profesor de vioară Leopold Mozart. Iar pentru Ludwig a fost tatăl său, în egală măsură tenor şi alcoolic, Johann Beethoven. Pentru Fanny Mendelssohn (sora lui Felix Mendelssohn Bartholdy), propria ei mamă, Lea Salomon, elevă a lui Bach-tatăl. Ea a beneficiat şi de suportul tatălui său, bancherul şi filantropul Abraham Mendelssohn. În cazul Clarei Schumann/Wieck, îndrumător i-a fost tatăl, celebrul profesor de pian Friedrich Wieck. Johann Strauss Jr. (II) a fost îndrumat de tatăl său, Johann Strauss Sr. (I), recunoscut drept „tatăl" valsului vienez. Camille Saint-Saëns, care debutează ca pianist la Sala Pleyel la doar 10 ani, creşte sub tutela competentă a mamei sale, Clémence, şi a mătuşii Charlotte Masson. Pentru Charles Ives, celebru compozitor american de la începutul secolului al XX-lea, profesor i-a fost tatăl său, George, interpret şi dirijor. Surorile Nadia şi Lili Boulanger învaţă alături de tatăl lor Ernest, la rându-i fiu al unei mame mezzosoprană, compozitoare de muzică de operă şi pentru cor. Este de menţionat şi că tatăl acestora a studiat la Conservatorul din Paris, făcând parte din acelaşi cerc cu Charles Gounod, Gabriel Fauré, Jules Massenet

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

și Camille Saint-Saëns. Iar Nadia Boulanger a fost profesoară pentru Aaron Copland, Elliot Carter, Daniel Barenboim și Philip Glass, dar și pentru doi muzicieni români, Dinu Lipatti și Cornel Țăranu. Devine evident că preocuparea pentru muzică reclamă într-un mod imperativ procedura de *transmitere*, înrudind generații nu doar prin *gene*, ci și prin *cunoaștere*, și dând naștere unor veritabile *dinastii*, cu nimic mai puțin elevate decât cele aristocratice, politice sau financiare.

Toate acestea însă sunt posibile doar în cazul în care persoana-auditor nu suferă de *amusia* – existența fără Muze[118] –, congenitală sau dobândită, cu alte cuvinte de incapacitate de a diferenția înălțimile sunetelor muzicale, de a lectura notația muzicală, de a deosebi *consonanța* de *disonanță*, dar și de a identifica sonoritatea muzicală ca atare. Conform propriilor mărturii, Freud era *ganz unmusikalisch* (adică lipsit de simțul muzical), iar muzica o recepta ca pe o experiență *anxioasă*. În același timp, Nabokov și-a declarat o posibilă *anhedonie* față de muzică, o lipsă de *reacție emoțională* se pare la fel ca aproximativ cinci procente din populația globului. Într-un interviu din 1964, pentru *Playboy*, Nabokov mărturisea: „Nu am ureche pentru muzică [...]. Mă plictisesc peste măsură mișcările muzicienilor [...]. Dar am găsit un substitut ciudat pentru muzică în șah – mai exact, în compunerea problemelor de șah." Într-o prelegere despre *Metamorfoza* lui Kafka, Nabokov a opinat că muzica este primitivă și animalică în comparație cu literatura și pictura, că muzica are o „influență adormitoare, amorțitoare" și că Kafka împărtășea opinia sa, conform căreia muzica era „stupefiantă, amorțitoare, animalică."[119]

Înainte de Kafka și de Nabokov, Nietzsche scria în *Amurgul idolilor*: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum."[120]

În afară de *auzul* antrenat, sintagma *abilități speciale* se referă și la suma de reflexe – intelectuale și motorii – de care este nevoie pentru a practica muzica, fie în calitate de compozitor și muzicolog, fie în calitate de interpret. În toate cele trei cazuri este nevoie, în primul rând, de datul *vocațional*, adică de o *predispoziție* în egală măsură *evidentă* și *puternică*, fără de care e de neînchipuit atingerea unei performanțe notabile. Nu e nevoie să reluăm ideea conform căreia muzica, în sensul deplin al cuvântului, poate fi realizată doar la un nivel profesionist, de vârf. În al doilea rând, și asta în cazul orientării înspre interpretare, este nevoie ca formarea să înceapă de la o vârstă cât mai fragedă, aproximativ de la cinci

118. Stephen Halliwell, „Amousia: Living without the Muses", în *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, ed. Ineke Sluiter și Ralph M. Rosen, Leiden – Boston: Brill, 2012.

119. Sunt informații preluate de la adresa: https://www.thewritermoibrahim.com/2018/03/nabokov-kafka-on-music-its-primitive.html.

120. Aforismul 33: „Cât de puțin ne trebuie pentru a fi fericiți! Sunetul unui cimpoi. – Fără muzică, viața ar fi o eroare. Germanul și-l închipuie până și pe Dumnezeu cântând", în Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor*, Cluj-Napoca: ETA, 1993, capitolul „Maxime și săgeți", p. iv.

sau şase ani. Cauza este cât se poate de simplă, fiind vorba despre posibilităţile psihofizice „proaspete", adică modelabile în direcţia dorită a preocupărilor ulterioare. Degetele, musculatura, gândirea sunt mult mai maleabile decât la o persoană matură. Orientarea formării înspre dobândirea *reflexelor specializat-muzicale* (gândire şi manualitate) la o etapă timpurie determină acumularea şi desfăşurarea mult mai fructuoasă a potenţialului *vocaţional* în perioada adolescenţei. Problema *precocităţii* o relevă şi durata vieţii care e consumată pentru clădirea unei opere consistente: Lili Boulanger – decedată la doar 24 de ani; Pergolesi – decedat la doar 26 de ani; Schubert – la 31 de ani, Bellini – la 33 de ani; Mozart – la 35 de ani; Bizet – la 36 de ani; Purcell – la 36 de ani; Mendelssohn Bartholdy – la 38 de ani; Gershwin – la 38 de ani; Chopin – la 39 de ani; Charlie Parker – la 34 de ani; iar Modigliani la doar 35 de ani.

Asta nu înseamnă că o activitate *artistic-generativă* nu poate fi începută şi la maturitate. Spre exemplu, Leonard Cohen şi-a început cariera la 33 de ani; Chuck Berry la 27 de ani; cântăreţul Andrea Bocelli la 36 de ani; Freddie Mercury la aproape 28 de ani, atunci când formaţia Queen şi-a înregistrat albumul de debut. Sting avea 26 de ani când a fondat trupa Police. Rimski-Korsakov, având o minimă pregătire pentru pian, atinge notorietatea înainte de a împlini 30 de ani, în timp ce Ceaikovski devine cunoscut abia după vârsta de 50 de ani, iar Edgar Varèse la 27 de ani, chiar dacă faima sa era legată şi de scandalurile pe care le provoca prin interpretarea propriilor lucrări bruitiste. Nici van Gogh nu a studiat arta înainte de 27 de ani; Georgia O'Keeff înainte de 29, Edward Hopper înainte de 31, iar Willem de Kooning a avut prima expoziţie de-abia la vârsta de 44 de ani. Gauguin începe studiul picturii în jurul vârstei de 37 de ani, iar artista vizuală japoneză Yayoi Kusama se bucură de recunoaştere doar după împlinirea vârstei de 60 de ani. În concluzie, eventualitatea reuşitei se înfăţişează sub atât de multe forme, încât finalitatea nu poate fi decât una singură: niciodată nu este târziu pentru a începe, însă nu fără un bagaj *vocaţional* şi o susţinută fidelitate *devoţională*.

Mitul 9.6:
Muzica clasică este o listă de capodopere ale unor compozitori de geniu

Contradicţia este evidentă. Dacă muzica clasică este compusă doar din capodopere, atunci care ar putea să fie criteriile de evaluare şi astfel de diferenţiere a capodoperelor între ele? Mai mult, de ce o capodoperă este considerată capodoperă? Câtă vreme, cel puţin, e foarte puţin probabil ca un ascultător obişnuit să deosebească un lied de Schubert de unul al lui Schumann. De asemenea, în prim-planul preferinţelor publice, supravieţuiesc doar capodoperele.

Scanned with OKEN Scanner

Acest fapt nu exclude ca acestea să fi supraviețuit, fiind ulterior impuse drept capodopere în urma unui consens de grup, adică de promovare deziderativă, urmărindu-se anumite interese.

Există cel puțin trei accepții pentru *excelența valorică* a unei compoziții muzicale: *capo d'opera* (în italiană), *chef d'œuvre* (în franceză) și *masterpiece* (în engleză). Toți cei trei termeni indică poziționarea superioară, de vârf, ocupată în ierarhia valorică, adică *șef*, *stăpân*, *principal*, *important*, *dovadă a măiestriei excepționale și a perfecțiunii*, una care depășește și astfel anulează orice posibilitate de evaluare critică. Este vorba despre o lucrare de artă de elită, o comunitate restrânsă de artefacte care cumulează toate referințele superlative, devenind un model transistoric de emulat, de asimilat și de folosit ca instrument de formare a gustului, identității și apartenenței culturale.

Dar *capodoperele* muzicii nu-și validează valoarea prin ele însele – nu este posibil așa ceva –, ci prin raportare la un imens bazin al gândirii și practicii muzicale cu o valoare inferioară, din care se înalță în virtutea unei *competiții valorice*. Ele se prezintă publicului drept *campioane* în competiția pentru întâietatea și, implicit, pentru supremația valorică. Tocmai în acest sens funcționează și comparația dintre Bach și Geminiani formulată de muzicologul american Leonard B. Meyer.[121] Este vorba despre *invenția* aplicată aceleiași teme. După cum observă Meyer:

> Cu siguranță nu sunt la fel de bune. Și la prima vedere, observăm că tema lui Bach are mai multă varietate ritmică și motivică, că acoperă o gamă mai largă și așa mai departe decât tema lui Geminiani. Cu toate acestea, există teme bune cărora le lipsește o varietate evidentă.[122]

Prin acest *excedent* al varietății ritmice și motivice, Meyer înțelege o capacitate avansată în planul *invenției* muzicale care îl privilegiază și astfel îl suprapoziționează valoric pe Bach. Sensul acestei *varietăți* este sinonim cu capacitate bachiană de a realiza structural, procesual și sugestiv un *potențial* excedentar al posibilelor *conținuturi* pe care le conține până și o singură linie melodică realizată; în acest caz concret, un Preludiu și fugă pentru orgă în Si bemol major.

Cu alte cuvinte, valoarea și, prin urmare, grandoarea unei compoziții muzicale – și, implicit, a gândirii muzicale individuale – sunt evaluate printr-o continuă

---

121. Leonard B. Meyer, „Some Remarks on Value and Greatness in Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 17, nr. 4 (iunie 1959), p. 486-500; disponibil și online la adresa: https://tannerlectures.org/wp-content/uploads/sites/105/2024/06/meyer85.pdf.

122. Traducerea aparține autorului. În original: „They are certainly not equally good. And at first glance, we observe that the Bach theme has more rhythmic and motivic variety, that it covers a larger range, and so forth than Geminiani's theme. However, there are good themes which lack obvious variety." Meyer, „Some Remarks on Value and Greatness in Music", p. 488.

Scanned with OKEN Scanner

şi multiplă raportare la modele mai puţin performante din perspectiva *invenţiei muzicale*. De aici decurge şi necesitatea unei atenţii sporite pentru compozitorii *minori*, aflaţi la temelia edificiului practicilor muzicale. Este, spre exemplu, Carl Czerny un compozitor *mare*, mai ales în calitatea lui de elev al lui Beethoven? Sunt oare compozitori *mari* Tausig, Cramer, Antonin Reicha, John Field (inventatorul genului *nocturnă*) Adolf von Henselt şi Johann Nepomuk Hummel (elev al lui Mozart), dar mai ales Muzio Clementi, considerat de Beethoven însuşi drept un *clasic* autentic, însă de această dată printr-o raportare inversă, de jos în sus, la acelaşi Beethoven? Nu, nu sunt. Într-adevăr, aplicând criteriul lui Meyer, chiar dacă e vorba de muzicieni competitivi în planul *meşteşugului*, ca argument evaluativ poate servi influenţa limitată pe care au avut-o în propriul spaţiu şi, poate, cantitatea şi popularitatea redusă a lucrărilor lor, dar şi aportul redus al acestora în planul evoluţiei muzicii. De aici decurge şi nerecunoaşterea calităţii lor de mari compozitori, fără însă ca aceasta să însemne negarea importanţei lor ca atare. Mai apoi, ar trebui amintiţi şi compozitorii „eclipsaţi" de cei trei clasici vienezi – Gluck, C. Ph. E. Bach şi Boccherini –, la fel cum şi Florent Schmitt, Paul Dukas şi Charles Koechlin au fost eclipsaţi de Satie, Debussy şi Ravel. O altă comparaţie ar fi între Liszt şi Charles-Valentin Alkan, acesta din urmă fiind mult mai puţin cunoscut şi mult mai puţin influent. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Grupul celor cinci, unde primează Musorgski şi Borodin, în timp ce Rimski-Korsakov, Balakirev şi Cui ocupă un loc secund ca valoare. De asemenea, nu pot fi consideraţi altfel decât compozitori minori, rămânând „încapsulaţi" în propria perioadă şi în propria cultură naţională, cei patru compozitori ruşi de romanţe: Aliabiev, Guriliov, Varlamov şi Verstovski. Într-un cu totul alt sens, însă în aceeaşi calitate, sunt evaluaţi şi Arenski, Medtner (eclipsat de Skriabin şi Rahmaninov), Miaskovski (autor a 27 de simfonii, dar eclipsat de elevul său Prokofiev) şi Feinberg. Poate chiar şi Weinberg – considerat al treilea după Şostakovici şi Prokofiev – îi urmează pe aceştia în limitele unei concepţii aproape *manieriste* şi *epigonice*.

Lucrări *minore* au şi Haydn, şi Mozart, şi, spre exemplu, Beethoven – de pildă, singurul său balet publicat, *Creaţiunile lui Prometeu* op. 43 (1801), dar şi muzica incidentală *Ruinele Atenei* op. 113 (1811), spre deosebire de celebra uvertură *Egmont* op. 84, din muzica incidentală după o piesă de Goethe. Luând ca referinţă *beethovenocentrismul* întregului secol al XIX-lea romantic, până şi Brahms ajunge, prin nostalgia lui *neoclasică* după Beethoven, un compozitor stilistic *tributar* unei referinţe valorice externe. Aici ar trebui menţionaţi şi Bach, recunoscut în timpul vieţii doar ca organist şi improvizator, şi Mahler, exclus după moartea sa de pe lista marilor compozitori şi reintrodus doar prin truda lui Leonard Bernstein.

În acelaşi şir al *creaţiei minore* se înscriu femeile compozitoare precum Francesca Caccini, fiica lui Giulio Caccini; Maria Anna „Nannerl" Mozart, eclip-

Scanned with OKEN Scanner

sată de fratele său, Wolfgang Amadeus; Clara Schumann (mamă a opt copii), eclipsată de propriul soţ, Robert Schumann; Fanny Mendelssohn, eclipsată de fratele său, Felix Mendelssohn Bartholdy; Alma Mahler, şi ea eclipsată de geniul propriului soţ, Gustav Mahler (deşi relaţia lor era una competitivă); şi Nadejda Rimskaia-Korsakova, prin comparaţie cu soţul său, Nikolai A. Rimski-Korsakov; ori Elsa Respighi, eleva şi soţia lui Ottorino Respighi; de asemenea, Ana Magdalena Bach, a doua soţie a lui Johann Sebastian; dar şi, spre exemplu, Germaine Tailleferre, membră a grupului francez Les Six. Dintre femeile compozitoare care în prezent au atins pragul notorietăţii internaţionale pot fi menţionate Galina Ustvolskaia, Sofia Gubaidulina, Kaija Saariaho şi Unsuk Chin.

Compozitori *minori* pot fi consideraţi şi muzicienii care, asumat sau nu, au adoptat identitatea de *epigoni*. Replicarea unei concepţii de succes – Bach, Beethoven, Wagner, Debussy – nu e echivalentă cu epigonismul. Spre exemplu, nici Max Reger, nici Şostakovici cu ciclul *24 de preludii şi fugi*, şi nici Hindemith, care compune ciclul *Ludus tonalis* urmându-l pe Bach, nu pot în niciun caz să fie consideraţi epigoni bachieni. Cum nu sunt epigonice nici *Variaţiuni pe o temă de Haydn*, nici *Variaţiuni pe o temă de Paganini* de Brahms, ori *Variaţiuni pe o temă de Mozart* de Reger. Cum pot fi însă evaluate altfel decât ca epigonice *Variaţiuni pe o temă de Johannes Brahms*, pentru patru mâini, op. 23 de Heinrich von Herzogenberg, dar mai ales prima lui simfonie, evaluată ca o imensă reminiscenţă a stilului brahmsian? Compunerea de sonate, cvartete, concerte instrumentale şi simfonii în niciun caz nu trimite univoc la Beethoven, Mozart sau Haydn (autorul formei clasice pentru toate patru genurile), deoarece tipologiile standardizate sau inovative de genuri deţin o impresionantă *adaptabilitate* la concepţii de conţinut foarte diferite. De exemplu, există trei sonate pentru pian de Chopin şi acelaşi număr şi la Schumann şi Boulez. Or, în planul tehnicii de compoziţie, o lucrare muzicală poate demonstra o reală *iscusinţă* a compozitorului, însă aceasta nu garantează şi originalitatea concepţiei în cazul în care: (1) ideea şi conţinutul sunt *imitaţii* ale unui stil din trecut sau din prezent; (2) replicarea unui stil dovedeşte un nivel scăzut al originalităţii, făcând evidentă referenţialitatea *tributară* a gândirii componistice; (3) lipseşte capacitatea *inovatoare*, ceea ce poate atrage aplicarea etichetei de *epigon*[123].

Or, este surprinzător că măsura consacrării unui compozitor pare adesea să se afle în directă legătură cu numărul epigonilor săi. Acesta este şi cazul lui Georg Friedrich Händel, în calitatea sa de *referinţă stilistică* pentru mai mulţi compozitori britanici contemporani cu el, însă mai ales pentru cei care i-au urmat stilul după decesul „geamănului" bachian, în 1759. În acelaşi timp,

123. Capacitatea de *inovare* în cazul unui compozitor, pe lângă un evident *coeficient al originalităţii*, comportă şi funcţia de *diferenţiere* a propriei creaţii prin *detaşarea* de concepţiile stilistice ale trecutului. A se vedea William Hayes, *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*, Londra, 1753.

Scanned with OKEN Scanner

acţiunea epigonilor poate fi considerată o *reproducere* a ideilor compozitorului-referinţă (privind genul şi scriitura), o variantă a ideii originale (din punctul de vedere al profilului melodic) sau o *reinterpretare* a concepţiei împrumutate sub forma unei compoziţii muzicale. Şi asta în paralel cu sensul primar al acţiunii de interpretare – actul performativ susţinut de un instrumentist – şi în egală măsură cu sensul de *tălmăcire analitică* întreprinsă de un muzicolog. După cum observă muzicoloaga britanică Suzanne Aspden:

> Astfel, Thomas Arne, Thomas Linley (senior) şi alţii au folosit cu toţii varietatea stilistică extrasă din patrimoniul lor muzical – polifonia renascentistă, şi Purcell la fel de mult ca Händel şi stiluri mai recente – ca mijloc de caracterizare în muzica lor dramatică, un mijloc de a adăuga greutate şi rezonanţă culturală poveştilor pe care le spuneau. Spaţiul nu permite o examinare a modurilor în care au făcut acest lucru – în lucrări de la *Florimel* [operă] de Greene, *Artaxerxes* [operă] de Arne şi *Duenna* [operă] de Linley, la *Divertismentele* [montări scenice-muzicale în număr de 20] de Dibdin[124] –, dar este potrivit să observăm că un exemplu pe care l-ar fi putut avea în minte atunci când foloseau istorismul în slujba naraţiunii a fost cel al lui Händel însuşi, care a folosit ocazional chiar această tehnică în oratoriile sale.[125]

Cu toate aceste constatări, întreg contextul vieţii muzicale britanice – ca model al unei structuri sociale artistice din secolul al XVIII-lea – se prezintă ca un ambient mult mai complex, adică dincolo de simple constatări ale *minoratului*, *secundariatului* sau *epigonismului*. Într-adevăr, proeminenţa figurii lui Händel este una marcantă, însă este la fel de evident şi faptul că *viaţa muzicală* nu constă *doar* din creaţia, faima şi superioritatea acestuia. De fapt, vorbim despre

---

124. Este vorba despre un grup de compozitori britanici consacraţi ai secolului al XVIII-lea, însă mai puţin cunoscuţi în prezent: Thomas Arne (autor al imnului *Rule, Britannia* şi un prolific autor de opere, cantate, muzică sacră şi în special cântece), Thomas Linley (unul dintre cei mai faimoşi profesori britanici de muzică), Charles Dibdin (autor a peste şase sute de cântece şi, de asemenea, un compozitor admirat de Haydn şi Beethoven), William Hayes (admirator entuziast al lui Händel) şi Maurice Greene (prieten cu Händel).

125. Traducerea aparţine autorului. În original: „Thus Thomas Arne, Thomas Linley (senior) and others all used stylistic variety drawn from their musical patrimony – Renaissance polyphony and Purcell as much as Händel and more recent styles – as a means of characterisation in their dramatic music, a means of adding weight and cultural resonance to the stories they told. Space does not permit an examination of the ways in which they did this – in works from Greene's *Florimel* to Arne's *Artaxerxes* to Linley's *Duenna* to Dibdin's *Entertainments* – but it is fitting to observe that an example they might well have had in their minds when using historicism in the service of narrative was that of Händel himself, who on occasion used this very technique in his oratorios." Suzanne Aspden, „Händel's Epigones in the late 18th Century", https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cf387624-655e-4f93-83f8-aea5e56bcd16/files/m855f2a6d8fc 96c3ab96ac1e943341847.

Scanned with OKEN Scanner

o *viaţă muzicală completă*, care se manifestă nu atât prin ierarhii, cât mai ales printr-un sistem asemănător cu cel al vaselor comunicante, având o dinamică a interacţiunilor remarcabil de complexă.

Contextul cultural specific barocului britanic va scoate şi mai mult în evidenţă confuzia Salieri-Mozart, care va funcţiona ca o întrebare suplimentară şi în acelaşi timp universală. Cine sunt Cornelis Dopper, Bernard Zweers, Julius Röntgen, Willem Pijper, Johan Wagenaar, Alphons Diepenbrock, Willem Mengelberg sau Henriëtte Bosmans? Şi ar putea fi oare toţi aceştia identificaţi cu precizie în comparaţie cu Debussy, Bruckner, Richard Strauss, Brahms, Franck, Ceaikovski, Haydn, Stravinski, Bach şi Reger?[126]

Ajunşi în acest punct al textului e deja limpede că *muzica clasică* nu este alcătuită doar din *capodopere* compuse de *compozitori de geniu*. Şi nici nu ar fi normal să fie aşa, deoarece arta *invenţiei muzicale* este mult mai permisivă. Aceasta nu se rezumă doar la concepţii *revoluţionare*, de o amploare care depăşeşte hotarele propriei epoci istorice şi care schimbă direcţia de transformare a gândirii şi practicii muzicale.

Într-un prezent în care distanţa dintre *elitist* şi *vernacular* a fost, practic vorbind, anulată, în care *inflaţia* criteriilor de evaluare îşi spune cuvântul într-un mod accentuat, devine cu atât mai necesară nevoia de a formula o sumă de aserţiuni prin care o minimă capacitate evaluativă ar putea fi menţinută. În ce termeni însă? În plan istoric, sintagma *chef d'œuvre* îşi validează sensul prin opoziţia *elitist-vernacular*, care implică ideea de *stăpân* şi, prin extensie, pe cele de *geniu* şi *talent*. Or, cultura vernaculară, una *orală* şi *anonimă*, nu cunoaşte aceşti termeni, neavând în uz nici termenul de *capodoperă*. Poporul nu produce *capodopere* prin *aleşii* săi cu înzestrare de *geniu*. Noţiunea de *capodoperă* îşi află înţelesul în cadrul limbajul *elitei* sau al *culturii stăpânilor*, fie că este vorba de ideologia bisericii ori de cea a nobilimii. Cu alte cuvinte, ceea ce astăzi este considerat a fi capodoperă îşi are originile în cultura *elitelor* din societăţile predemocratice.

Dar ce mai poate însemna o capodoperă în prezentul democratic, chiar libertarian, un prezent aflat în opoziţie radicală cu organizarea teocratică, aristocratică, totalitară şi autocratică? Sunt, spre exemplu, lucrările lui Şostakovici capodopere în condiţiile în care, pe de o parte, simfoniile sale pot fi citite ca un adevărat letopiseţ al bolşevismului, un răspuns la comenzile partidului, şi, pe de altă parte, există opinia nimicitoare a pupilei sale, Galina Ustvolskaia, care îl considera un simplu meşteşugar, fie el chiar unul de geniu? De asemenea, cum

126. Valabilitatea „sindromului Salieri-Mozart" este una cât se poate de vizibilă atât cu referire la publicul larg, cât şi la profesionişti. La adresa https://www.concertgebouworkest.nl/en/stories/the-major-and-minor-composers-quiz este postat un test – „The Major and Minor Composers Quiz" – format din 17 întrebări, fiecare având câte un răspuns corect din patru soluţii oferite. Acest „examen" constă în capacitatea de a diferenţia sonoritatea unor lucrări aparţinând compozitorilor *mari* de lucrările unor compozitori *minori*.

Scanned with OKEN Scanner

pot fi evaluate drept capodopere lucrările unor compozitorilor avangardişti precum Boulez, Stockhausen, Nono şi Berio, atâta timp cât întreaga mişcare artistică începută în 1946, la Darmstadt, a reprezentat unul dintre principalele filoane de acţiune culturală din timpul Războiul Rece împotriva URSS-ului poststalinist? Nu în ultimul rând, câte dintre lucrările lui John Cage sau ale lui Wolfgang Rihm vor supravieţui, împărtăşind astfel destinul compoziţiilor lui Bach, Beethoven şi Wagner? Un ultim argument îl reprezintă reacţia spontană a publicului, chiar dacă e una indusă prin educaţie timp de mai multe generaţii. Şi nu este deloc greu de ghicit ce va prefera publicul, având de ales între *Anaklasis* de Penderecki, *Nekuïa* de Xenakis, *Pli selon pli* de Boulez şi Concertul nr. 1 în re minor, op. 15, sau Simfonia nr. 4 în mi minor, op. 98, ambele de Brahms. Care este totuşi valoarea celor două compoziţii teribiliste ale lui John Cage, *4' 33"* în trei părţi (!) şi *As Slow as Possible*, a cărei interpretare se va încheia în 2640? Este cunoscut şi cazul compozitorului britanic Jem Finer şi a lucrării sale *Longplayer*, a cărei interpretare a început în 2000 şi se va încheia pe 31 decembrie 2999.

Există astfel două accepţii ale noţiunilor de *elită* şi de *cultură a elitelor* sau *elitistă*. Prima accepţie trimite la arta comandată şi consumată la nivelul elitelor bisericeşti şi nobiliare, adică a unor grupuri care, pe lângă statutul administrativ superior şi ideologic generativ, înfăptuiau ideea unui *proiect social* şi deţineau *resurse* pentru a-i menţine desfăşurarea în termeni convenabili.

A doua accepţie este formulată de compozitorii romantici: artistul-muzician ca *erou şi deţinător al unui adevăr transcendental*, *arta ca religie* şi principiul *autonomiei muzicii*, epurat de orice imixtiune a vernacularului. Compozitorii avangardişti ai secolului al XX-lea au mers şi mai departe. În opoziţie cu *public oriented music* a barocului, a clasicismului vienez şi a romantismului, concepţia lor s-a focalizat exclusiv pe *work oriented music*, adică pe experiment, pe unicat, atât din punctul de vedere al concepţiei, cât şi din cel al interpretării. „Lucrarea" *4' 33"* nu va putea avea o *tradiţie de interpretare*, deoarece sunt patru minute şi treizeci şi trei de secunde de linişte, adică de nonsonoritate. Compoziţiile muzicale au fost structurate ca *proiecte conceptuale* de substanţă *probabilistică*, *micropolifonică*, *aleatorică*, *electronică*, *integral serială*, *concretă*, reprezentând *monade structural-procesuale* fără nici cea mai mică *adresabilitate*. Mai mult, concepţia *aleatorică*, de suspendare a controlului procesual asupra întregii interpretări, a exclus în totalitate prezenţa compozitorului ca autor al lucrării, delegând puterea decizională interpretului. Sunt *capodopere* cele 20 de sonate (16 la număr) şi interludii (restul de patru) ale lui John Cage? Într-o totală autoreferenţialitate? Doar în calitate de *rezervor de mijloace inovative* oferite ca un ciclu de piese instrumentale? De *excelenţă avangardistă*?

Muzica avangardelor secolului al XX-lea este însă de mult timp considerată *clasică*, adică *referenţială*, cel puţin în virtutea *vechimii* şi a învechirii ei. E o muzică

Scanned with OKEN Scanner

inovatoare, nu neapărat frecventată de publicul larg, însă intens *emulată* în virtutea unui consens elitist şi în egală măsură *cult cargo*.

Iată că în cultura muzicală de astăzi, *capodopera* artei academice înalte întâlneşte o analogie cu valoare sinonimică, însă una generată de cultura maselor. Un statut *clasic*, sinonim cu termenul jazzistic de *evergreen*, îl dobândeşte termenul de şlagăr, provenit din verbul german *schlagen* („a lovi") şi substantivul german *schlager* (în engleză: „hit"), adică „a lovi", cu sensul de *marfă solicitată*, piesă de succes cu o melodie captivantă, cu o durată de aproximativ trei minute, cu un text liric şi cu o *scordatura* înainte de ultimul cuplet. Un oximoron: pe de o parte, *capo d'opera* ca o culme a perfecţiunii artistice şi a unor valori spirituale perene, iar pe de altă parte, o mostră a culturii maselor, substanţă comercială, orientare exclusivă către un succes imediat şi o explicabilă variabilitate conceptuală, în funcţie de tendinţele de moment. Revenind, un *chef d'œuvre* este un *pisc* în creaţia unui compozitor, o lucrare cu virtuţi excepţionale, care şi-a validat valoarea timp de mai multe decenii şi secole.

După cum observă muzicologul rus Valeri N. Sârov, mediile de provenienţă sunt explicabil diferite: categoria *capodoperă* este formulată în mediul *artei muzicale înalte*, pe când şlagărul este în mediul consumului public, al industriei de agrement, în calitate de *produs* al culturii maselor.[127] Totodată, orientarea estetică le este diferită. *Sublimul* şi *inefabilul* artei clasice sunt orientate către *universal*, existând în mediul distins al scenei unei filarmonici sau a unui teatru de operă, pe când un şlagăr tratează conţinuturi *aplicate* existenţei cotidiene, cu emoţii şi sentimente comune oricărui consumator, iar spaţiul este unul nediferenţiat: de la stadioane şi până la localuri de cartier. Într-un sistem dinamic şi multifuncţional, cu funcţii estetice, semantice, sintactice şi, foarte important, pragmatice – aşa cum este *media* contemporană –, nu este surprinzător ca lucrurile să se inverseze. Astfel, Simfonia nr. 5 de Beethoven poate ajunge să dobândească statutul de şlagăr, la fel ca simfoniile lui Bruckner, care îşi găsesc un ecou în muzica lui John Williams pentru franciza cinematografică *Războiul Stelelor*.

Or, această inversare şi această interşanjabilitate decurg din chiar constituirea culturii muzicale europene în calitatea ei de *cultură dual*ă a diferenţierii dintre *serios* şi *uşor*, dintre *elevat* şi *inferior*, dintre *elitist* şi *vernacular*, dintre *spirit* şi *trup*,

127. Valeri N. Sârov, „Шлягер и шедевр" [Şlagăr şi capodoperă], în *Искусство XX века: элита и массы* [Arta secolului XX: Elita şi masele, culegere de studii], Nijni Novgorod, 2004, p. 280-289. Este vorba despre materialele conferinţei internaţionale desfăşurate în perioada 18-24 octombrie 2003, care a reprezentat a patra etapă a proiectului Arta secolului XX. Etapele precedente s-au desfăşurat după cum urmează: 1996 – „Arta secolului XX: O epocă în dispariţie?"; 1998 – „Arta secolului XX: Dialogul epocilor şi generaţiilor"; şi 2000 – „Arta secolului XX: Paradoxurile culturii amuzamentului" (sau, tradus direct, „culturii râsului"). De asemenea, este disponibil la adresa: https://opentextnn.ru/music/vosprijatie-muzyki/v-syrov-shljager-i-shedevr-k-voprosu-ob-annigiljacii-ponjatij-22-24-kb/.

Scanned with OKEN Scanner

dintre *sacru* şi *profan*, dintre *divin* şi *diabolic*. Însă inversarea locurilor devine posibilă în virtutea numitorului comun al *fetişizării* unui *etalon*, chiar dacă de partea *clasicităţii academice* stă *perenitatea* ca *durabilitate*, iar de partea *culturii comerciale a maselor* stă *imediatul* ca *momentaneitate*. Mai ales în contextul postmodernităţii, *idolatrii* clasicităţii academice apar ca nişte *snobi* cu o psihologie deloc diferită de psihologia culturii maselor. Deoarece nu este vorba despre o orientare univocă şi despre aderarea fie la *arta înaltă*, fie la *arta agrementului*, ci despre capacitatea de a identifica *o idee cu adevărat proaspătă şi valoroasă*, fără a o încadra la „sacru" ori la „profan". Mai mult, după cum observă acelaşi Sârov,

> dacă o capodoperă muzicală este un produs intonaţional scăldat în valurile timpului, expus „curenţilor" istoriei şi şlefuit prin practica auditivă a zeci de generaţii, atunci şi în cazul şlagărului este prezentă o selecţie proprie şi o elită proprie. [...] Atât capodopera, cât şi şlagărul se bucură de aceeaşi evaluare înaltă a unui număr mare de oameni.[128]

Să fie vorba despre sfârşitul artei înalte? Sau al artei în general? Deloc, având în vedere că situaţii similare s-au produs în fiecare perioadă de trecere între epoci istorice majore. Spre exemplu, aşa cum arată Sârov, Voltaire era de părere că Shakespeare, un dramaturg recunoscut în prezent drept geniu, era un barbar, o evaluare în răspăr cu opinia filologului american Harold Bloom: „Împotriva tuturor demitizărilor noastre actuale ale eminenţei culturale, continui să insist că Shakespeare ne-a inventat pe noi (oricine am fi) mai degrabă decât noi l-am inventat pe Shakespeare."[129]

Sau un alt exemplu: pentru cei patru fii ai lui Bach, tatăl era un compozitor deja învechit. Anticii duc războaie culturale cu „modernii", iar noutatea inovatoare e mereu *urâtă*, după cum susţinea „anticul" Artusi, un „critic" înfocat al „modernului" Monteverdi. Şi, parafrazându-l pe Bloom, am putea spune că, în planul imaginarului muzical, *Beethoven ne-a inventat pe noi toţi*[130]; aşa cum s-ar putea spune şi despre Debussy, dar şi despre Boulez şi Ligeti.

---

128. Sârov, *Шлягер и шедевр* [Şlagăr şi capodoperă], p. 280-289.

129. Traducerea aparţine autorului. În original: „Against all of our current demystifications of cultural eminence, I go on insisting that Shakespeare invented us (whoever we are) rather more than we have invented Shakespeare." Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998, p. 725.

130. În comparaţie cu Haydn, care aproape întreaga sa viaţă a fost capelmaistru la familia Eszterhazy, sau cu Mozart, servitor al arhiducelui Coloredo, Beethoven întruchipează, pe lângă ipostaza de revoluţionar, ipostaza de artist liber, impunându-se în muzica secolului al XIX-lea drept un simbol reprezentativ pentru procesele de democratizare. La rândul lui, Debussy împarte cu Schönberg meritul de a fi iniţiatorii primului modernism al secolului al XX-lea, pe când Boulez este reprezentativ pentru ultimul modernism muzical, al treilea, încheind astfel ultima modernitate a culturii europene.

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare epocă aduce un model specific al relaționării *noului* cu *tradiționalul*, însă într-o ordine *diacronică*. În prezentul postmodernității, aceste două energii culturale sunt *sincronizate* într-o concomitență a *clasicității muzicale înalte* cu *clasicitatea muzicii maselor*, situație niciodată existentă în întreaga istorie anterioară. Printr-o deja uzuală reproiectare a prezentului asupra trecutului, pot fi considerate *hituri*, și funcționat ca atare, și *Duetul florilor* din opera *Lakmé* de Leo Delibes, și *Habanera* și *Seguidilla* din opera *Carmen* de Georges Bizet, și *Bolero* de Maurice Ravel, și aria *Casta diva* din opera *Norma* de Vincenzo Bellini, și aria *Largo e factotum* din opera *Bărbierul din Sevilia* de Gioachino Rossini, dar și cavatina *Se vuol ballare, signor Contino* din opera *Nunta lui Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, coralul *Wachet auf, ruft uns die Stimme* din cantata BWV 140 de Johann Sebastian Bach, dar și celebrul cor *Va, pensiero, sull'ali dorate* din opera *Nabucco* de Giuseppe Verdi.

Pe de altă parte, în calitatea lor de expresie a gustului public, șlagărele muzicii pop și rock, dar și standardele de jazz împrumută deseori *stileme* ale muzicii clasice, precum sonoritățile obligatorii ale instrumentelor cu corzi din muzica *disco*, aducând aminte de timbrurile vivaldiene, intervalele *nostalgice* de sextă chopiniene sau ceaikovskiene din baladele lirice, riffurile cvasistravinskiene și intonațiile bartókiene din muzica rockului progresiv, sau secvențele bachiene și ceaikovskiene din momentele elaborative ale compozițiilor hard-rock. Astfel, pe albumul *Difficult to Cure* (1981) al formației Rainbow apar și secvențe în stil baroc (compoziția *Spotlight Kid*), și un citat din partea a IV-a din Simfonia a IX-a, *Oda Bucuriei*, de Beethoven (*Difficult to Cure*, ultima compoziție de pe album, a noua). Mai mult, celebra asociere dintre *starul* Freddie Mercury și *diva* Monserrat Caballe în interpretarea hitului *Barcelona* (1987) este un exemplu notoriu, precum și asocierea dintre formații rock și orchestre simfonice, ca în cazul albumului *Concert for Group and Orchestra* (1969) al formației Deep Purple. Și, așa cum bine observă Sârov, muzica clasică, la rându-i, își confirmă proveniența din intonațiile și ritmurile – adică din cântecele și dansurile – muzicii domestice, din genurile *ușoare* sau din muzica tradiției religioase și rurale. Or, în acest caz, un exemplu potrivit ar fi albumul *3 Ships* (1985) al solistului formației Yes, Jon Anderson, care, pe lângă compoziții proprii, conține și colinde tradiționale de Crăciun.

Prin inversarea oricărei opoziții conceptual-estetice și prin fuziunea dintre tradiții cândva inconciliabile, prin consubstanțializarea dintre *ópus music* și *hituri comerciale*, postmodernitatea produce o cultură de mijloc (*middle culture*), parcă una *dincolo de bine și de rău* (Sârov), una a împăcării, în care șlagărul *se artisticizează*, iar *capodopera* își asumă statutul de șlagăr, lăsând în același timp suficient loc pentru ca fiecare *actant cultural* să-și practice și formele originare, adică *pure*, ale gândirii și practicii. Recurgând la ceea ce ar putea fi *muzicologia predictivă*, așa cum a practicat-o Leonard B. Meyer, s-ar putea postula o continuă și tot

Scanned with OKEN Scanner

mai alertă ştergere a hotarelor dintre *elitist* şi *vernacular*, aşa cum a realizat-o de această dată Gustav Mahler în cele zece simfonii ale sale. Astfel, după o maximă *fisurare* culturală începută încă din Renaştere, şi care a culminat în tradiţiile muzicale ale secolului al XX-lea, vectorul *transformării adaptative* a muzicii îşi va asuma statutul de *cultură cumulativă globală*, în calitate de sistem de vase comunicante *unic* şi *unitar*. Un sistem aflat în devenire, însă tot mai puternic orientat de la imaginea de *arhipelag insular* la cea de Gondwana, supercontinent cultural al secolului al XXI-lea. Această predicţie apare tot mai probabilă, deoarece converge spre imaginea ciclurilor de 150 de ani ale culturii muzicale europene, teoretizate de muzicologul german Friedrich Blume. Ultima bornă fiind anul 1900, se poate admite că întregul proces de omogenizare a culturii mondiale într-un corp global unic va fi finalizat către anul 2050.

În consecinţă, mitul conform căruia muzica clasică este alcătuită numai din capodopere se dovedeşte inoperant, rămânând aplicabil doar în câmpul studiului didactic şi ştiinţific al istoriei muzicii şi doar până la naufragiul ultimului modernism muzical, petrecut la începutul anilor 1970. Emergenţa şi instaurarea postmodernităţii au marcat începutul orientării către *lumea culturilor unificate*, acolo unde accepţia de *capodoperă* iese de sub exclusivitatea artei componistice profesioniste de tradiţie europeană.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 10:
Textul unei compoziții muzicale clasice este inviolabil (adică „literă de lege")

Fals. Doar cele peste 30 de aranjamente, sinonime cu reorchestrarea și retimbralizarea ciclului pentru pian *Tablourilor dintr-o expoziție* de Modest P. Musorgski demonstrează cu claritate limitele destul de extinse până la care poate fi împinsă *decontextualizarea*: Tușmalov (doar șapte piese din zece), Henry Wood (doar fragmente), Leo Funtek (definitivează orchestrația în același an cu Ravel, 1922), Ravel (omite o *Promenadă* între piesele nr. 6 și 7 și admite anumite licențe privind nuanțele dinamice), Leonidas Leonardi (pianist de origine rusă, student al lui Ravel), Lucien Cailliet, Sergei Gorchakov, Leopold Stokowski (o variantă cu text recompus), Walter Goehr, Ashkenazy și Tomacz Golka (în 2019), Jason Nett (în 2022, orchestral), Isao Tomita (electronic), formațiile Mecong Delta (thrash/progressive metal) și Emerson, Lake & Palmer (rock progresiv) și multe altele. În concluzie, nu doar *textul* original al compozitorului, ci chiar și genul lucrării poate fi modificat de la *cameral* la *monumental*, după cum o arată cazul invocat.

Practica istorică atestă că acest tip de practică – *retimbralizarea* prin *reformularea* genului – funcționează în ambele direcții: atât de la orchestră către pian, sub forma *reducției pentru pian*, cât și invers, așa cum o demonstrează *Tablourile dintr-o expoziție*. Ravel nu s-a oprit doar la Musorgski, ci a continuat cu Schumann, orchestrându-i ciclul pentru pian *Carnaval* op. 9. De asemenea, există și varianta pentru orchestră a ciclului pentru pian *Anotimpurile*, op. 37a, de Ceaikovski, realizată de dirijorul Alexander Gauk. Ambele caiete de Preludii ale lui Debussy au fost orchestrate de Colin Matthews, iar ciclul pentru pian *Colțul copiilor*, al aceluiași Debussy, de compozitorul și dirijorul Andrè Caplet.

Continuând cu Musorgski, o altă lucrare i-a fost supusă *reformulării*, de această dată de Rimski-Korsakov. Acesta i-a corectat „greșelile" (sau, după cum s-a exprimat chiar el, „nenumăratele absurdități") comise, chipurile, în partitura operei *Boris Godunov*. În varianta originală, materialul muzical este conceput în *sistemul de organizare modală*, pe când „corecturile" au reformulat și astfel au repoziționat organizarea materialului sonor în termenii *sistemului tonal-funcțional*. De asemenea, Rimski-Korsakov a recurs și la reorchestrare, și la excluderea anumitor pasaje din textul musorgskian, schimbând ordinea succesiunii scenelor și operând modificări considerabile ale dinamicii, în special ale armoniei și liniilor melodice. La rândul său, Șostakovici, autorul celei de a doua versiuni a operei, a constatat o evidentă, chipurile, inegalitate conceptu-

Scanned with OKEN Scanner

ală a anumitor părţi ale partiturii, pe care le-a corectat. El a intervenit hotărât asupra orchestraţiei, amplificând suflătorii de lemn şi de alamă şi astfel *simfonizând* în exces orchestraţia originală. În acelaşi timp, Şostakovici l-a criticat pe Musorgski pentru incapacitatea de a realiza un acompaniament orchestral adecvat, susţinând, în mod deschis, că acesta ar fi fost *depăşit*. O a treia versiune a realizat-o compozitorul şi dirijorul american de origine rusă Igor Buketoff, îndepărtând o bună parte din orchestraţia lui Rimski-Korsakov şi restabilind, chiar dacă numai parţial, orchestraţia originală a lui Musorgski.

Un al doilea caz de *retuşare*, justificată prin acelaşi argument al învechirii se petrece cu muzica lui Beethoven, atunci când Gustav Mahler decide să-i reorchestreze simfoniile, în special Simfonia a IX-a. De parcă n-ar fi fost suficient, acesta s-a apucat să *retuşeze* toate simfoniile lui Schumann şi câteva dintre simfoniile lui Bruckner şi Schubert. „Executat" de criticii vienezi pentru asemenea *sacrilegii*, Mahler şi-a susţinut poziţia prin trei argumente: (1) surzenia lui Beethoven, care l-a făcut pe acesta să piardă contactul cu realitatea obiectivă; (2) de asemenea, Beethoven pierduse contactul şi cu evoluţia gândirii şi a practicii muzicale contemporane lui; şi, mai apoi, (3) instrumentele orchestrei simfonice, în special cele de alamă, au evoluat considerabil şi, în opinia lui Mahler, ar fi fost o greşeală să nu fie folosite pentru o mai bună interpretare a muzicii lui Beethoven.[131] Aceleaşi nouă simfonii ale lui Beethoven sunt supuse unei *reducţii* pentru pian de către Franz Liszt, care le include în concertele sale. În paralel, sunt integral *reduse* pentru pian lucrările a aproximativ o sută de compozitori. Însă, pe lângă toate acestea, celebrul pianist *parafrazează* anumite lucrări, modificând textul original într-un fel de *potpourri* numit: *Reminiscences de Lucia de Lammermoor* (opera lui Gaetano Donizetti), *Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte* pentru două piane, *Reminiscences de Robert le diable „Valse infernale"* (opera lui Meyerbeer), *Fantasie über Themen aus Mozarts Figaro und Don Giovanni* (două opere de Mozart).

Atât „cazul Musorgski", cât şi „cazul Beethoven" demonstrează că nu există *text muzical* inviolabil. În acelaşi timp, aceste două cazuri pun în lumină faptul că oricare text celebru este supus învechirii. Şi că, prin urmare, necesită *retuşări* în sensul *readaptării* sale la noile condiţii ale receptării. În urma unei explicabile evoluţii, receptarea suportă o progresivă şi inevitabilă extindere.

Revenind la *Tablourile dintr-o expoziţie*, nu doar *textul*, ci şi *genul* unei compoziţii muzicale poate fi modificat, demonstrând astfel că *textul* suportă reformularea în termenii oricărui alt gen muzical, transformării fiind supus *datul timbral*, dar nu şi *informaţia*. Acest model de operare e ilustrat de Johann Sebastian Bach. Acesta *transferă* concertele pentru vioară ale lui Vivaldi în propriile lui transcri-

131. Katarina Marković-Stokes, „To Interpret or to Follow? Mahler's Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition", *Beethoven Forum*, vol. 11, nr. 1 (primăvară 2004), http://bf.press.illinois.edu/11.1/index.html.

Scanned with OKEN Scanner

eri, transformându-le în concerte pentru orgă și harpsicord. E vorba de Concertul op. 3, nr. 8, în la minor pentru două viori (BWV 593 la Bach), Concertul RV 208 în Re major (într-o altă variantă e vorba de op. 7, nr. 11 – BWV 594 la Bach), sau Concertul RV 565 nr. 11 în re minor (BWV 596 la Bach).

Se poate merge însă și mai departe, până într-acolo încât identitatea de *gen* a lucrării nu mai e indicată, așa cum e cazul ciclului *Arta fugii*, compus din 14 fugi și patru canoane de același Bach. Intenția acestuia era de a explora cât mai multe posibilități ale tehnicii contrapunctice, pornind de la un singur subiect și o singură temă muzicală. Materialul este notat pe patru portative în două variante. Prima e cu trei chei Do (de sus în jos: de *sopran*, de *alto* și de *tenor*, plus cheia Fa de bas), iar a doua, cu trei chei Sol și o cheie Fa de bas. În ambele cazuri, nu e indicată vreo componență, adică lucrarea e prezentată în formatul așa-zisei *partituri deschise*, în opoziție cu *partitura închisă*, care are câte un portativ pentru fiecare mână. În plus, nu există nicio indicație despre atribuția de *gen*, vocală sau instrumentală. În exact același fel procedează și Girolamo Frescobaldi în celebra sa culegere intitulată *Fiori musicali* (1635), admirată și studiată de Bach și Purcell și folosită (însă doar câteva fragmente) de Joseph Fux în nu mai puțin celebrul său tratat de contrapunct numit *Gradus ad Parnassum* (1725). La fel face și Samuel Scheidt în *Tabulatura Nova* (1624), precum și Johann Jakob Froberger, spre exemplu, în *Fantasia* (FbWV 206) și în *Ricercarul* (FbWV 412). În muzica Renașterii și a perioadei baroce, acest tip de notație era unul uzual, lăsând o marjă foarte largă pentru realizarea textul muzical, notat astfel în oricâte atribuții de gen.

Următoarea ipostază a reformulării textului muzical original este genul *-ana*, tribut adus creației unui compozitor prin *parfrazarea* mai multor idei muzicale ale acestuia. Lista este deschisă chiar de suita *Kreisleriana*, op. 16, de Robert Schumann, urmând Ceaikovski cu *Mozartiana*, suita orchestrală nr. 4, Respighi cu *Rossiniana*, Leonard Slatkin cu *Brahmsiana*, George Rochberg cu *Bartókiana*, Glazunov cu baletul *Chopiniana*, Malipiero cu *Cimarosiana*, *Gabrieliana* și *Vivaldiana*. Există, de altfel, o *Vivaldiana* care aparține compozitorului clujean Ede Terényi. Urmează Heitor Villa-Lobos cu *Bachiana Brasileiras*, Steven Gerber cu *Gershwiniana*, Georges Balanchine cu baletul *Ivesiana*, Casella cu *Paganiniana*, Hans Werner Henze cu *Telemaniana*, sau *Tartiniana* a lui Luigi Dallapiccola, ori *Gillespiana* a celebrului trompetist *bebop* Dizzy Gillespie și multe altele.

Ultimă procedură de operare cu text muzical străin („inviolabil") o reprezintă concepția *polistilistică*, în care drept *resursă* principală pentru o compoziție proprie servește materialul muzical împrumutat din lucrări aparținând altor compozitori din diverse perioade istorice. Concepția a fost formulată de compozitorul Alfred Schnittke[132] în chiar prima lui Simfonie (compusă în perioada

132. Alfred Schnittke, „Polystylistic Tendencies in Modern Music", în *A Schnittke Reader*, ed. Aledsandr Ivashkin, Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

1969-1974) şi dezvoltată în *Concerto Grosso* nr. 1 şi nr. 2. Procedura a fost practicată în anii 1960-1970 de mai mulţi compozitori ca Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, John Zorn, Pierre Boulez, Edison Denisov şi mulţi alţii. Putând fi asociată cu proceduri ca *bricolaj*, *collage* sau *pastişă*, metoda constă în inserţia de *fragmente muzicale împrumutate* – sau citate – din lucrările altor compozitori ai tradiţiei europene. Aceste „citate" nu urmăresc efecte omagiale sau comice, ci sunt asumate cu toată seriozitatea pentru a produce *coliziuni stilistice* cât mai „contondente" în plan expresiv. Aşa funcţionează, spre exemplu, principiul polistilistic în Simfonia nr. 15, op. 141, în La major a lui Şostakovici. Propriul său material e alăturat, în mod grotesc, cu revenirea obsesivă a citatului din uvertura operei *William Tell* de Gioacchino Rossini, chiar în prima parte. Finalul simfoniei însă cumulează citate din drama *Amurgul zeilor*, urmând un alt citat din *Tristan şi Isolda*, ambele de Wagner, un citat dintr-o romanţă de Glinka, o autocitare din Simfonia nr. 7, *a Leningradului*, în Do major, op. 60, o altă autocitare, mai precis *acordul morţii* din *Marşul funebru*, partea a II-a, şi o *rechemare* de material muzical propriu din Simfonia nr. 4 în do minor, op. 43 (deja prezentă în secţiunea „Coda").

O amploare incomparabil mai mare a procedurii polistilistice este de observat în *Sinfonia* lui Luciano Berio, compusă în perioada 1968-1969, în care sunt citate nu doar surse muzicale, ci şi literare. Spre exemplu, la începutul lucrării se citează din *Mitologice I: Crud şi gătit* de Claude Lévi-Strauss , iar în ultima parte, a treia, din romanul *L'Innommable* de Samuel Beckett. Or, *colajul muzical* este afişat în toată splendoarea sa de abia în ultima parte, în care, având în fundal citatul din partea a III-a din Simfonia nr. 2 (sau *Simfonia Învierii*) de Mahler, în prim-planul materialului tematic se desfăşoară aproximativ 24 de citate: *La Mer* de Debussy, *La Valse* de Ravel, *Primăvara sacră* de Stravinski, Concertul pentru vioară de Brahms, Concertul pentru vioară de Berg, toate fiind încununate prin partea I, *Don*, din lucrarea *Pli selon pli* de Boulez. În întreaga economie a *Sinfoniei* este implicat şi Schönberg: a patra parte, *Peripetie*, din *Fünf Orchesterstücke*, şi (din nou) Mahler cu Simfonia nr. 4, dar şi Paul Hindemith cu *Kammermusik* nr. 4, Ravel cu *Daphnis et Chloé* (solo de flaut din *Pantomime*), Berlioz cu a sa *idée fixe* din *Simfonia fantastică*, Beethoven cu Simfonia nr. 6, *Pastorala*, Anton Webern cu a sa Cantata nr. 2, op. 31 (partea a V-a) şi Karlheinz Stockhausen cu *Gruppen* pentru trei orchestre.

Cu mult înaintea lui Schnittke şi Berio (cu vreo şase decenii), la metoda polistilistică a recurs compozitorul american Charles Ives în Simfonia nr. 2. Ives era contemporan cu Mahler, având propria metodă polistilistică, şi cu tânărul Schönberg, la acel moment încă în perioada lui postromantică. La fel ca Şostakovici mai târziu, Ives împrumută citate şi din Simfonia nr. 5, op. 67, în do minor (partea I) de Beethoven, din Simfonia nr. 1 de Brahms, din *Invenţiunea pentru trei voci*, în fa minor, de Bach şi din *Invocarea morţii* din *Tristan şi Isolda* de

Scanned with OKEN Scanner

Wagner. Asta pe lângă citarea unui şir de *song*-uri americane ca *Turkey in the Straw*, *America the Beautiful* sau *Bringing in the Sheaves* şi altele.

Un exemplu din domeniul *extraclasic* poate fi reprezentat de nimeni altul decât Frank Zappa cu al său album *Lumpy Gravy* (1968), considerat un album conceptual *collage-style*, dar şi un album vizionar care anticipează tehnica *sampling*, fiind impregnat cu interludii clasice şi cu abstracţionism electronic. Totodată, albumul a fost criticat pentru că absoarbe mai mult din Stravinski, Varèse şi din muzică concretă decât din rock-and-roll, fiind, în concluzie, declarat drept o *capodoperă de avangardă*. În 1971 urmează albumul *200 Motels*, considerat un album *suprarealist* şi *psihedelic* datorită amestecului sonorităţilor orchestrale (predominante pe album) cu elemente de muzică rock. Al treilea album polistilistic, *Orchestral Favorites* (1979), este evaluat ca o combinaţie complexă dintre Stravinski şi Jimi Hendrix.

Mânat de acelaşi vis ca Mahler, Ives, Şostakovici şi Zappa, Schnittke punctează cu toată asumarea atunci când îşi mărturiseşte concepţia din *Concerto Grosso* nr. 1:

> Visez la utopia unui stil unit [...]. De aceea am decis să pun laolaltă câteva fragmente din muzica filmelor mele de desene animate: un cor vesel pentru copii, o serenadă atonală nostalgică, o piesă de Corelli (fabricat în URSS) garantată sută la sută şi, în final, tangoul preferat al bunicii mele, interpretat de străbunica mea la clavecin. Sunt sigur că toate aceste teme se potrivesc foarte bine şi le folosesc cu absolută seriozitate.[133]

133. Traducerea aparţine autorului. În original: „I dream of the Utopia of a united style [...]. That's why I've decided to put together some fragments from my cartoon film music: a joyful children's chorus, a nostalgic atonal serenade, a piece of hundred-percent-guaranteed Corelli (Made in the USSR), and finally, my grandmother's favourite tango played by my great-grandmother on a harpsichord. I am sure all these themes go together very well, and I use them absolutely seriously." Schnittke „Polystylistic Tendencies in Modern Music", p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 11:
Muzica clasică este compusă doar pentru cunoscătorii versaţi, singurii care o pot înţelege

Fals. S-ar putea ca nici cunoscătorii versaţi să nu fie în stare să-i deosebească pe Salieri de Mozart şi invers. De această dată nu mai este vorba despre un mit, deoarece *a asculta* muzica, adică *a* o *auzi*, şi a o înţelege sunt două lucruri diferite. O simplă *ascultare*, în ambele accepţii, chiar dacă intim întrepătrunse – *cuminţenie supusă* şi *audiere* –, nu garantează *auzirea* multitudinii de sensuri pe care *autodesfăşurarea* compoziţiei muzicale *in nascendi* le revelează auditoriului în totalitatea sa năvalnică. Nici cunoaşterea tuturor planurilor structurale şi nici, cu atât mai puţin, sesizarea şi înţelegerea cofuncţionării lor procesuale nu reprezintă o astfel de garanţie, căci una este „îmbăierea" în apele rareori limpezi ale propriilor emoţii, stări şi gânduri, în căutarea unei *detaşări* de cotidian, şi cu totul altceva este *sincronizarea* care determină situarea în acelaşi flux cu gândirea compozitorului în general şi cu logica deopotrivă structurală şi procesuală a lucrării muzicale în particular.

Or, până şi o audiere înţelegătoare a muzicii este prea puţin în comparaţie cu ceea ce *reclamă* muzica pentru a fi cu adevărat asimilată. Căci *receptarea* unei compoziţii muzicale presupune, întâi de toate, *cunoaştere*, iar aceasta mult înainte de *audiţia* propriu-zisă. Un aspect specific al muzicii clasice rezidă în faptul că o audiţie, oricare audiţie, necesită o *pregătire*, deoarece, în esenţă, o compoziţie clasică nu este orientată către *simţire*, ci către *gândire*. În cel mai general mod posibil, o compoziţie muzicală reprezintă *emularea fidelă* a gândirii compozitorului chiar la momentul scrierii. Înţelegerea „mesajului" înseamnă, întâi de toate, capacitatea de a-l „descifra", deoarece acesta este conceput într-o „limbă străină" de cea noţională. La rândul ei, cunoaşterea reclamă o capacitate de a *diferenţia* şi de a *evalua*: ce deosebeşte o muzică *bună* de una *proastă*? De ce Berlioz, şi împreună cu el şi Rimski-Korsakov, şi Respighi, sunt orchestratori mai buni în comparaţie cu Schumann şi Chopin? De ce Bach ar fi mai bun decât Mattheson, Telemann şi Kuhnau? De ce *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, op. 91, de Beethoven este mai puţin valoroasă decât, spre exemplu, Simfonia nr. 3, *Eroica*, op. 55, iniţial dedicată lui Napoleon, aşa cum şi uvertura *1812* de Ceaikovski e în comparaţie cu oricare altă lucrare orchestrală de-a lui? Care este coeficientul valoric al *Studiilor* lui Chopin în comparaţie cu cele ale lui Tausig, Czerny, Cramer sau Moszkowski? Ce anume diferenţiază valoric operele lui Meyerbeer de dramele muzicale ale lui Wagner sau de operele romantice ale lui Verdi? Şi,

Scanned with OKEN Scanner

până la urmă, care este distanța valorică dintre creația de substanță mitologică a lui Wagner și cea a epigonilor lui, care s-au înmulțit considerabil imediat după decesul „Maestrului" și care, urmându-i fidel imaginarul, au fost: Cyrill Kistler cu operele *Kunihild* (1884) și *Balduns Tod* (1905); Philipp Rüfer cu opera *Merlin* (1887); Karl Müller-Berghaus cu opera *Die Kalewainen in Pochjola: Finnische Mythe* (1890); Heinrich Grimm cu opera *Krimhild* (1891); Paul Geisler cu opera *Cavalerii din Marienburg* (1893); Reinhold Hermann cu opera *Lancelot* (1891); și, în același an, 1895, Adolf Gunkel cu opera *Attila*, Albert Kauders cu opera *Walther von der Vogelweide*, Bruno Klein cu opera *Kenilworth* și August Reißmann cu operele *Gudrun* (scrisă în 1871, încă în timpul vieții lui Wagner) și *Das Grailspiel*. Au urmat Victor Gluth cu opera *Horand un Hilde* (1899); Karl Mönch cu *Helge* (1900); Waldemar von Baußern cu *Herbort und Hilde* (1902); Heinrich Rietsch cu o altă operă, *Walther von der Vogelweide* (1902); după care Max Kunkel cu *Sigurd* (1911); Ernst Dycke cu *Ekkehard* (1913); și Kurt Hösel cu *Wieland der Schmied*. Compozitorul german August Bungert s-a dovedit a fi un contestatar wagnerian atunci când, în opoziție cu tetralogia *Inelul Nibelungilor*, a compus o tetralogie cu libret propriu, însă una inspirată din *Odiseea*, al doilea epos homeric, și intitulată *Homerische Welt* („Lumea homerică"). Titlul alternativ al acesteia e *Die Odyssee*, op. 30, toate patru operele având genul *tragedie muzicală*: *Circe* (1898), *Nausicaa* (1901), *Odysseus' Rückkehr* (1896) și *Odysseus' Tod* (1903).

Au existat și numeroși epigoni wagnerieni britanici, precum și opere din ciclul arturian, nouă dintre aceastea purtând titlul *Regele* sau *Regele Arthur*, compuse fiind de Smieton (1883), Bennett (1884), Wogritsch (1893), McAlpin (1896), Lewis (1897), Vives (1897), Albeniz (1897), Parry (1897) și Boughton (1908)[134].

Nici compozitorii francezi nu au rămas mai prejos prin Ernest Reyer cu opera *Sigurd* (1884); César Franck cu opera *Hulda* (1894); Emanuel Chabrier, un wagnerian „fanatic", cu opera *Gwendoline* (1886); Alfred Bruneau cu *Le Rêve* (1890); Albéric Magnard cu *Yolande* (1893), *Bérénice* (1911) și *Guercoeur* (1900); Vincent d'Indy cu o trilogie operistică compusă din *Fervaal* (1897), *L'Etranger* (1903) și *La Lègende de Saint Christophe* (1920), dar și un mare succes, poemul simfonic *Le Chant de la cloche*, op. 18 (1886). Urmează Gustave Charpentier cu *Louise* (1900); Ernest Chausson cu *Le Roi Arthus* (1903); Paul Dukas cu *Ariane et Barbe-bleue* (1907); Pierre de Breville cu *Éros vainqueur* (1910); Guy Ropartz cu *Le Pays* (1913); și Debussy cu *Pelléas et Mélisande* (1895). Influența wagneriană nu au putut-o evita nici mai multe lucrări propriu-zis simfonice, însă nu mai puțin importante, în genul *simfonie* și *poem simfonic*.[135]

134. Lista cu epigoni germani și englezi este preluată din Oswald Panagl, „Die oper Kalewainen in Pochjola – Wagner-epigone oder «aufgenordeter» Meyerbeer?", Goethe Institut, Finlanda, https://www.goethe.de/ins/fi/de/kul/mag/20930378.html.

135. Lista cu epigoni francezi este preluată din Natalia Ryzhkova, „Vincent d'Indy's View on French Wagnerism in Opera", https://www.atiner.gr/wp/2025-2764-09-Ryzhkova.pdf.

Scanned with OKEN Scanner

Această „inundație" intenționat abuzivă de nume și titluri generează mai multe întrebări atât pentru profesioniști, cât și pentru melomani. Pornind de la alăturarea evaluativă Salieri-Mozart sau Paisielo-Rossini, este oare publicul meloman capabil să realizeze diferența valorică obiectivă dintre *Lohengrin* și *Gwendolin* ori dintre *Parsifal* și *Merlin*, *Sigurd* și *Gudrun*, luând în considerare faptul că repertoriile epigonilor au fost și sunt în continuare interpretate? Or, dată fiind această comunitate atât de numeroasă a epigonilor wagnerieni, ar fi de presupus că există, indiferent de aspectul numeric, și comunitatea epigonilor lui Debussy, dat fiind fenomenul numit *debussism*, la fel cum în secolul al XVIII-lea a existat *figaromania* la care a participat și Mozart, și Rossini, dar și Milhaud. Ar trebui considerați epigoni, așadar, practicanții atonalismului serial-dodecafonic rămași fideli canonului schoenbergian? Cunoașterea creației *tributare* unei referințe conceptuale se poate constitui într-o *istorie a muzicii* separată de cea oficială, a geniilor recunoscuți consensual. Mai mult, familiarizarea cu „arta" epigonilor ar oferi publicului larg cantitatea suficientă de argumente evaluative care ar permite o comparație eficientă și ar stimula, pe lângă educarea unui *gust artistic* real, formarea capacității de diferențiere a gradațiilor valorice la contactul cu o compoziție muzicală. Însă chiar și astăzi, evaluarea se rezumă la consultarea listelor *the best of* cu aceleași nume de genii și cu aceleași titluri de capodopere angajate într-un deja redundant *repeating classics*. Nimic mai mult.

O simplă *audiție* nu este totuși suficientă pentru dobândirea înțelegerii. Fiind în primul rând o *acțiune* reprezentațional-dinamică, și nu doar un *eveniment* filarmonic sau operistic, *participarea activă* la *acțiune* reprezintă tocmai ipostaza-cheie, care este cea a *interpretului* executant al compoziției muzicale. În realitate, interpreții de pe scenă, cu mici excepții, sunt și singurii care înțeleg ceea ce se întâmplă în cadrul interpretării, chiar și atunci când interpretează muzica elaborată de o persoană, care nu e neapărat genială sau renumită. O a doua ipostază-cheie este cea a *compozitorului*, una asociată cu neputința de a rezista presiunii exercitate de *ideile* muzicale care își cer cu insistență realizarea în forma unei compoziții. A treia ipostază, dar și profesie, este a muzicologului *analitic* și *taxonom* în egală măsură, o funcție asemănătoare cu cea a naturalistului suedez Carl Linnaeus, care a sistematizat cele trei regnuri naturale: mineral, vegetal și animal. Această clasificare își găsește o analogie în cele trei genuri primordiale ale artei muzicale: dansul, cântul și instrumentalitatea. Interpretul, compozitorul și muzicologul reprezintă tot atâtea funcții ale *conștiinței muzicale*, dar și trei orientări profesionale diferite, însă intim legate între ele. Un compozitor trebuie să cunoască interpretarea și muzicologia, după cum și celelalte două funcții trebuie să se legitimeze prin încercări componistice. Altfel nu se poate.

Din acest mit decurge un altul, al nouălea, anume că, *deși are numeroase efecte benefice, spre exemplu asupra unui copil practicant, muzica nu este accesibilă maselor largi, astfel nu toată lumea este capabilă să atingă nivelul de practică profesionistă*. Mai

Scanned with OKEN Scanner

mult, alegerea muzicii ca practică profesionistă *nu este recomandabilă* în afara satisfacerii unui set de condiţii. Cu alte cuvinte, nu înainte de evaluarea tuturor implicaţiilor pe care o autentică practicare a muzicii le are. Iar aceste implicaţii sunt multe. În acest caz este vorba despre confluenţa fertilă dintre datul *vocaţional* (genetic) şi cel *devoţional* (motivaţional, „altoit" prin educaţie), care, într-adevăr, determină o *neuroplasticitate* avansată şi reconfigurează legăturile neurale, stimulează funcţiile cognitive şi amplifică rezonanţa emoţională:

1. *Genetica şi expunerea.* În afară de înzestrarea genetică *evidentă* – cu premisele deja *integrate* ale unei disponibilităţi, dacă nu chiar ale unui autentic talent –, un rol hotărâtor îl are *expunerea de timpuriu* la sonoritatea muzicii clasice. Doar astfel, pas cu pas, poate fi însuşit *limbajul* muzicii clasice – nu doar ca obiect de studiu, ci ca *mod de viaţă*, ca o preocupare continuă –, fiind vorba mai degrabă de analogia cu învăţarea vorbirii şi a *deplasării în spaţiu*. Într-o asemenea situaţie, *limbajul* muzicii clasice trebuie receptat ca un *al doilea limbaj* pe care copilul îl învaţă prin joc – un proces de *autoinventare*, *autodescoperire* şi, implicit, de *autoformulare* a sensului şi a imaginarului –, diferit de cel cu care operează deja prin intermediul *limbajului noţional*, însuşit la 4-5 ani. Analogia cu învăţarea unei limbi străine e perfectă aici, însă nu e suficientă.

2. *Aportul părinţilor şi implicarea activă.* Nu mai puţin importantă este asistenţa unor părinţi *bilingvi*, adică „vorbitori" şi de muzică. Deoarece simpla lor *prezenţă* determină existenţa unui *ambient* muzical: discuţii, replici, preocupări, interpretări la pian (şi la alte instrumente) ori audiţii susţinute constant. În al doilea rând, părinţii sunt *primii profesori* pentru propriii copii, asigurând astfel o calitate avansată a formării şi supraveghind exersarea în cel mai optim mod cu putinţă. În al treilea rând, este foarte importantă existenţa unui *instrument muzical* în apartamentul familiei – de obicei un pian –, cum la fel de important este şi accesul *neîngrădit* al copilului la acesta, pentru o interacţiune *ludică*. Cu atât mai eficientă este asimilarea muzicii în situaţia în care copilul nu este singur la părinţi, fiind astfel angajat într-o „competiţie" nedeclarată cu fraţii şi surorile sale. Aşa cum a fost în cazul celor trei fraţi Gibb: Barry, Robin şi Maurice – deveniţi ulterior membri ai celebrei formaţiei disco Bee Gees. Sau în cazul familiei Jackson, în care toţi cei zece copii au devenit muzicieni. „Jacksonii" au fost consideraţi „familia regală a muzicii pop", dintre aceştia afirmându-se şase fraţi: Jackie, Tito, Jermaine, Marlon, Michael şi, ulterior, Randy (în formaţia Jackson 5), dar şi cele două surori, La Toya şi Janet, care au avut parte de cariere solistice de succes. Alte exemple sunt cele două fiice, ambele devenite celebre, ale bine-cunoscutului sitarist Ravi Shankar: Annoushka Shankar şi Nora Jones; ori cei doi fraţi Haydn: Joseph şi Michael – al doilea nu mai puţin celebru la vremea sa –, sau fraţii Paavo, Kristjan şi Maarika, toţi trei copii ai dirijorului de origine estoniană Neeme Järvi; sau tatăl şi fiul Erich şi Carlos Cleiber. Cu o genetică perpetuată din generaţie în generaţie, se poate ajunge la *dinastii*

Scanned with OKEN Scanner

muzicale, fără a mai pomeni cele şapte generaţii ale familiei Bach sau dinastia Puccini: Jacopo Puccini (compozitor din secolul al XVIII-lea), Domenico Puccini (contemporan cu Beethoven), Giacomo Puccini (celebru compozitor verist) şi, în prezent, Simonetta Puccini. Într-un mod asemănător celor patru fraţi Bach s-au prezentat şi cei şase Scarlatti: Alessandro şi Francesco, urmând Domenico şi Giuseppe şi, într-un final, Pietro Filippo şi Rosa. Merită, de asemenea, menţionată şi familia căpitanului von Trapp cu cei şapte copii ai săi: Liesl, Friedrich, Louisa, Kurt, Brigitta, Marta şi Gretl. Aceştia apar ca personaje ale celebrei producţii cinematografice *Sunetul muzicii* (1965, după musicalul lui Rodgers şi Hammerstein), ale căror modele au existat în realitate ca familie muzicală, şi care, după plecarea din Germania nazistă, s-au stabilit în Statele Unite.

3. Adoptarea orientării către profesionalizarea muzicală are o înrâurire directă asupra *organizării existenţei*, atât în plan cotidian (orele necesare studiului), cât şi în plan perspectival, care înseamnă parcurgerea treptelor succesive ale învăţământului instituţional, dar şi adaptarea la un orizont tot mai extins al posibilităţilor de implicare profesională. Un asemenea stil de viaţă nu poate fi imaginat altfel decât pornind chiar din sânul familiei, unde sunt, înainte de toate, puse bazele unui tip specific de mentalitate.

4. *Formarea muzicală costă.* Şi aceste costuri cresc odată cu nivelul aspiraţiilor şi cu dorinţa de a ocupa un loc într-o comunitate artistică de elită (naţională, europeană sau mondială). Preţul unui instrument adecvat este îndeobşte ridicat, iar costurile instrurii cu un profesor competent sunt cu atât mai mari cu cât e mai mare renumele acestuia. Există, aşadar, praguri materiale care s-ar putea dovedi insurmontabile, mai ales în cazul în care ar fi vorba despre primul şi singurul muzician din familie. Mai mult, în comparaţie cu salarul unui medic, al unui sportiv de performanţă sau al unui programator, salariile din câmpul învăţământului muzical primar, mediu şi chiar universitar s-ar putea să nu reprezinte o remunerare suficientă pentru toţi anii sacrificaţi formării muzicale la un nivel profesionist. În multe cazuri este vorba despre o „loterie". Or, pe lângă bunăstarea materială a familiei – capitalul financiar –, aici şi-ar putea spune cuvântul şi *capitalul social*, anume profesiunea muzicală a părinţilor. Aceasta presupune existenţa unor legături, confluenţe de interese, deci şi a unui nivel de influenţă direct proporţională cu renumele părinţilor sau cu al întregii familii, o influenţă cu atât mai mare atunci când este vorba despre o *dinastie* muzicală.

5. *Muzica se învaţă cel mai bine în privat.* Nivelul general al instituţiilor de învăţământ muzical nu oferă o formare competitivă. Iar puţinele instituţii care o oferă cu adevărat sunt greu accesibile în virtutea numărului mare de candidaţi pe un loc. Într-un alt sens, aproape niciunul din marii clasici nu a avut o diplomă de licenţă sau de masterat. Într-adevăr, sunt acte instituţionale eliberate de conservatoare şi academii de muzică, instituţii de învăţământ muzical în accepţia contemporană a termenului, dar care au apărut de abia în secolul al

Scanned with OKEN Scanner

XIX-lea. Spre exemplu, după studii cu Carl Czerny şi Antonio Salieri la Viena, şi chiar şi cu recomandarea cancelarului austriac Klemens von Metternich, Franz Liszt nu a fost admis la Conservatorul din Paris, prezidat de Luigi Cherubini, mulţumindu-se astfel să studieze în privat cu Antonin Reicha. În privat s-a format şi Bach, şi Beethoven (cu Christian Neefe). Wagner s-a bucurat doar de şase luni de studiu sistematic cu Theodor Weinlig (care i-a fost profesor şi Clarei Schumann). Bruckner a avut norocul de a studia cu Simon Sechter, tot aşa şi Enescu, care a studiat cu André Gédalge. Iar toţi aceşti muzicieni de renume au dat dovadă, încă din copilărie, de o înzestrare de excepţie. Chiar şi Mahler, a cărui bunică era vânzătoare ambulantă, iar tatăl, hangiu.

Înzestrarea nativă, sensibilitatea imaginavă şi intelectuală, predispoziţia pentru expunere şi practicare, studiul disciplinat, adică unul susţinut cu regularitate în vederea perfecţionării, organizarea existenţei cotidiene în funcţie de orele necesare studiului, o anumită distanţare în plan social în virtutea unui program de zi specific, dar şi a unei mentalităţi totuşi diferite de cea comună, costurile tot mai mari reclamate de nivelurile tot mai avansate ale performanţei, nevoia unei supravegheri competente la începutul studiului, importanţa unui ambient psihoafectiv şi intelectual stimulativ, tracul de scenă, limitele capacităţii de memorare, rezistenţa anatomică-fiziologică şi psihică la un program sever de exersare, fiecare dintre aceste cerinţe se poate dovedi hotărâtoare. Cu alte cuvinte, *muzica nu este o activitate (chiar) accesibilă şi,* în acest sens, *nu e deloc recomandabilă doar de dragul divertismentului.* Forma autentică a muzicii poate fi atinsă numai la un nivel superior al perfecţiunii profesionale.

Scanned with OKEN Scanner

O concluzie demistificatoare ca al 12-lea „mit”: De ce muzica clasică își păstrează referențialitatea valorică?

O anumită muzică poate induce stări de *transă*. Experiența culturilor magice, animiste și totemice o arată cu claritate. Astfel devenea posibilă transmiterea unor mesaje menite să sensibilizeze spiritele naturii. În prezent, același efect funcționează și pe stadioanele dominate de „super-DJ”. Naiul lui Pan și lira lui Orfeu sau a regelui David sunt doar câteva simboluri pentru „sublim” și „inefabil”, care, la rândul lor, au ca referință spiritualul și sacralul muzicii. În exact același registru au funcționat și misele lui Guilaume de Machaut, Palestrina și Orlando de Lassus, oratoriile lui Händel și pasiunile lui Bach. De asemenea, muzica înflăcăra spiritul luptătorilor înainte de bătălie. Așa s-a întâmplat la Termopile înainte de ultima confruntare, atunci când vocile spartanilor au acoperit, într-un efort coral și imnic deopotrivă, câmpul bătăliei, pregătindu-i pe greci pentru sacrificiul suprem. Așa s-a întâmplat și în timpul Războiului de Independență împotriva Marii Britanii, atunci când, în fruntea șirurilor de soldați și flancându-l pe stegar, mărșăluiau un toboșar și un flautist, susținând elanul combativ prin ritm și melodie mobilizatoare. Prin muzică pot fi exprimate într-un mod extrem de detaliat cele mai intime stări emoționale și, totodată, imaginare: de la ciclul vocal *Către iubita îndepărtată* de Beethoven, *Drum de iarnă* al lui Schubert, *Viața și dragostea femeii* de Schumann sau romanțele de o aleasă delicatețe ale lui Ceaikovski și Rahmaninov, până la capodopere instrumentale precum *Adagietto* din Simfonia nr. 5 de Mahler, suferința sfâșietoare din partea a II-a a Simfoniei nr. 7 de Bruckner, ori *Introducerea* („Vorspiel”) din *Tristan și Isolda* de Wagner.

Cum de rezistă totuși muzica clasică? Ce îi conferă o atât de impresionantă anduranță istorică? De ce, necătând la atâtea tradiții existente în prezent, muzica clasică rămâne o referință atât în planul valorii, cât și în planul profesionalismului? De ce, după mai multe decontextualizări succesive, Vivaldi continuă să captiveze prin *Anotimpurile* sale, la fel ca Ceaikovski sau Haydn? Se susține oare muzica doar prin ea însăși sau, mult mai probabil, în calitatea ei de parte cu drepturi depline a sistemului mult mai extins al formelor de gândire și de cunoaștere umană? Ori ca parte a unui *organism* sau ca o *verigă* dintr-un *lanț al ființei* însăși, așa cum l-a descris Arthur Lovejoy? Sau, poate, ca o *compensare* și o formă de rostire a celor de *nerostit*, care, așa cum o spune Lévi-Strauss, încep acolo unde se termină puterea cuvintelor? O știință și o artă deopotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica clasică şi filosofia

Spre deosebire de tradiţiile apărute în secolul al XX-lea – pop, jazz, rock şi altele, reacţii directe la mutaţiile demografice şi în general sociale –, muzica clasică a funcţionat mereu într-o strânsă interacţiune cu filosofia, o eternă ştiinţă a gândirii *necesare*. Asoceri precum Bach-Leibniz – fuga monotematică versus monada; Mozart-Kant – amândoi exponenţi ai Iluminismului prin gândirea pură, imperativul moral şi raţionalism, deţinând totodată cele două analitici, cea a „frumosului" şi cea a „sublimului"; Beethoven-Hegel prin conceptul *dialectic*, căci, după cum remarcă Adorno, „muzica lui Beethoven este filosofia lui Hegel"; Wagner-Schopenhauer prin afirmarea împărtăşită a *iraţionalităţii*, *Voinţa* lui Schopenhauer fuzionând cu *Erosul* mitologic al lui Wagner, fuziune a cărei culminaţie o reprezintă conceptul de *Liebestodt* („dragoste în moarte"); Debussy-Bergson – două concepţii organice ale naturii, cea a intuitivismului (simbolist la Debussy) ancorat în *durée* (continuitate); şi Schönberg-Freud, amândoi vienezi şi contemporani, autori a două revoluţii: *conceptual-artistică* (atonalismul în muzică) şi *intelectual-ştiinţifică* (psihanaliza). Toate aceste asocieri nu sunt, aşadar, o speculaţie deplasată, ci chiar un argument solid în ceea ce priveşte o „empatie" a metodelor şi a discursului, o consubstanţialitate a tezelor şi a argumentelor doveditoare privind conţinuturile de profunzime ale naturii umane, ale imaginilor lumii şi ale omului-în-lume. Cu alte cuvinte, este vorba despre arhetipuri.

Muzica şi arhetipurile

Spre exemplu, figurile mitologiei greceşti pot fi privite în calitatea lor de simboluri ale diferitelor perioade istorice din evoluţia muzicii. În planul gândirii şi al practicilor muzicale, sfârşitul Renaşterii şi întreaga perioadă a barocului (de la 1600 şi până după 1750) intră sub tutela *orficului*, ca o trezire a naturii (umane) la viaţă după mileniul Evului Mediu. Apolinicul *galant* al lui Mozart scoate puternic în evidenţă *prometeismul* lui Beethoven care îi urmează, arhetip dominant în întreg secolul al XIX-lea romantic, până inclusiv la *ordalia* prometeică a *focului* în creaţia lui Skriabin. Toate cele trei modernisme muzicale ale ultimei modernităţi europene se înscriu benevol sub imaginea *oedipiană*, în timp ce postmodernitatea adoptă şi ea cel puţin trei arhetipuri: Proteu, Ianus şi Meduza-Gorgona.

O a doua accepţie a arhetipurilor o formulează muzicologul rus Mihail Aranovski, atunci când ipostaziază fiecare dintre cele patru părţi ale unui ciclu simfonic printr-o imagine arhetipală ca funcţie a umanului: partea I (forma de sonată) – *Homo agens*; partea a II-a (forma tristrofică mare sau variaţiuni duble) – *Homo sapiens*; partea a III-a (forma tristrofică mare) – *Homo ludens*; şi partea a

Scanned with OKEN Scanner

IV-a (forma rondo-sonată) – *Homo communius*. Patru imagini pentru cele patru stări identitare ale Omului[136].

O a treia accepţie arhetipală, una surprinzătoare, dar explicabilă, trimite la trei dintre cele şase concepte ale gândirii muzicale, care sunt *sistemele de organizare sonoră*, *forma* şi *genul*. În această ierarhie hexamorfă – (1) sunetul muzical, (2) sistemele de organizare sonoră, (3) formele, (4) genurile, (5) stilurile şi (6) canonul (muzicii europene) –, doar trei au un înţeles arhetipal. Fiecărui dintre cele trei grupuri de arhetipuri – (1) ontologice/metafizice, (2) culturale şi (3) psihologice – îi corespunde câte unul dintre cele trei concepte ale *gândirii muzicale*: (1) sistemelor de organizare sonoră le corespund arhetipurile culturale; (2) formelor le corespund arhetipurile ontologice; iar (3) genurilor, cele psihologice, reformulate într-o accepţie biologică. În primul caz, al sistemelor de organizare sonoră, tipologiile acestora sunt precis atribuite anumitor perioade istorice din evoluţia muzicii, în calitate de sisteme-hegemon ale gândirii muzicale. Fiind constituite din două grupuri tipologice – (1) sintactice: monodia, eterofonia, polifonia şi omofonia; şi (2) tonale: modale, tonal-funcţionale şi atonale –, sistemele de organizare sonoră definesc felul specific de a constitui ţesătura sau *textura* materialului muzical practicat. Astfel, sintaxele monodică, eterofonică şi polifonă corespund sistemului tonal modal. Ambele grupuri reprezintă organizarea sonoră tipică pentru Evul Mediu şi Renaştere (de la şcoala de la Notre-Dame şi până la Palestrina şi Lassus). În perioada barocă (de la Monteverdi la Bach şi Händel), sintaxele polifonă şi omofonă intră sub auspiciile sistemului tonal-funcţional, iar începând cu clasicismul vienez (Haydn, Mozart, Gluck şi Beethoven), funcţia de sistem-hegemon o preia organizarea de tip omofon sub „umbrela" sistemului tonal-funcţional. Sintaxa polifonă este folosită în continuare şi în perioada romantică (de la Schubert la Mahler), însă cu un rol secundar. La începutul secolului al XX-lea (Schönberg/Varèse), funcţia de hegemon o preia sistemul atonal, păstrând însă ca prioritate organizarea sintactică polifonă, în timp ce omofonia rămâne practicabilă doar pentru orientările tributare, adică pentru cea neoclasică (Brahms, Ceaikovski, Prokofiev) şi neotonală (Şostakovici-Britten). Mai mult, pe lângă sintaxa atonală/polifonă şi cele tributare tonal-funcţionale/omofone şi polifone, reapare şi organizarea de tip modal, sub forma neomodală (Bartók-Messiaen).

Formele muzicii, mai precis *schemele compoziţionale*, adoptă câteva principii cu valoare de *invariant* (adică existente şi în alte sisteme de gândire), care, spre exemplu, acţionează în filosofie în calitate de *principii generatoare ale sistemelor de gândire*: principiile binar (opoziţia antitetică) şi ternar (modelul silogistic/dialectic teză-antiteză-sinteză), urmate de principiul revenirii ciclice şi principiul transformării. Fiind o activitate *reprezentaţional-dinamică*, muzica este, în fapt, o

136. Mihail Aranovski, *Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1970 годов* [Explorări simfonice: Problema genului simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1970], Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

realizare a principiului *catenă*, în baza căruia funcţionează cei patru invarianţi formali. Pentru primele două principii există tipologiile *strofice* binare şi ternare, mici şi mari. Revenirea ciclică, principiul *eternei reîntoarceri*, îşi găseşte realizarea în forma *rondo*, iar prinicipiul transformării, în forma *variaţiuni*. Tipologia *sonată clasică* (la Haydn, Mozart şi Beethoven) absoarbe cel puţin trei principii ale formei baroce: *suita* ca tipologie ciclică, genul şi tehnica *fuga* care furnizează schema articulaţiilor *expoziţie-tratare-repriză* şi *sonata barocă* purtătoare a nucleului *tematic*. Astfel, tipologiile de organizare formală ale muzicii sunt concepute ca *emulări* ale principiilor naturii.

Înţelegerea genurilor muzicii ca *tipologii de acţiune* este una biologică, orientată mai degrabă spre specificul organizării şi manifestării psihologice a individului uman. Este vorba despre *dans* şi *cânt*, două resurse asigurate prin constituţia corpului omenesc. Aceste două tipuri de *acţiuni* sunt reprezentate cel mai bine prin genurile *marş* (corpul) şi *coral* (vocea). Or, în planul structurilor antropologice ale imaginarului[137], nu este dificil de identificat şi de diferenţiat imaginea *masculinului* (dans) de imaginea *femininului* (cânt), atribuiri care sunt legitimate prin *regimul diurn al imaginii* masculine, respectiv prin *regimul nocturn al imaginii* feminine, vizibilitatea acţiunii de tip masculin (dans) şi invizibilitatea acţiunii de tip feminin (cânt). De-abia odată cu emergenţa *instrumentalităţii* în epoca barocă, prin efortul lui Jean-Philippe Rameau, apare o a treia tipologie de gen – genul instrumental – prin care masculinul dansului şi femininul cântului sunt sublimate în calitatea lor de *nuclee generative* în plan tipologic.

Doar aceste trei tipuri arhetipale – şi de aderenţă *transtipologică* în egală măsură – poziţionează muzica clasică drept un tip de gândire şi de acţiune cu valoare universală, în planul realizării unei totalităţi aproape exhaustive a conţinuturilor umanului.

Muzica clasică şi ordinea socială

Prima deosebire faţă de literatură. Conţinuturile muzicii au fost mereu strâns *conectate* de specificul structurării ierarhiei sociale şi, implicit, de ideologia dominantă.[138]

137. Trimitere directă la titlul unei celebre lucrări de antropologie a imaginarului, *Structurile antropologice ale imaginarului*, aparţinând lui Gilbert Durand.

138. O paralelă mult mai *materialistă* este evoluţia stilurilor vestimentare. Vectorii evolutivi ar putea fi consideraţi în calitatea lor de *invarianţi*. Şi muzica, şi vestimentaţia respectă organizarea ierarhică a societăţilor Evului Mediu, ale Renaşterii şi ale perioadei baroce. Este vorba despre perioadele feudalo-monarhice. Emergenţa capitalismului iniţiază o apropiere şi, până la urmă, o *omogenizare* atât a gusturilor muzicale, cât şi a stilurilor vestimentare. Cuvântul-cheie aici este *gustul estetic*. Or, *standardizarea* îşi spune din plin cuvântul în postmodernitate, perioadă în care hiperliberalizarea determină o evidentă *universalizare*, ca atribut intrinsec al proceselor de *globalizare*.

Scanned with OKEN Scanner

Or, succesiunea acestor perioade a fost, spre exemplu, nominalizată cu multă precizie – ce-i drept cu referire la evoluţia *gândirii literare* – de filologul american Harold Bloom, după cum urmează: (a) perioada *teocratică* (de la eposul sumerian despre Ghilgameş şi până la Evul Mediu predantesc); (b) perioada *aristocratică* (de la *Divina Comedie* a lui Dante, prin Rabelais, Cervantes şi Shakespeare, până la *Faust* de Goethe); (c) perioada *democratică* (perioada postgoethiană, de la Novalis, Puşkin şi Washington Irving şi până la Mark Twain, Cehov şi Stefan George); şi (d) perioada *haotică* (de la Pirandello, de Unamuno, Rilke, Ahmatova şi Anatole France până la Cortázar, Llosa, Soljeniţîn şi Kundera). Însă spre deosebire de „caleidoscopismul" atât de înghesuit al literaturii, în care nici nu se prea întrevede *ordinea realităţii sociale*, muzica o relevă cu o precizie incomparabil mai mare. În muzică, perioadei *teocratice* îi corespund antichităţile (europeană, africană şi asiatică, până în 476 d.Hr.), perioada Evului Mediu creştin (476-1453) şi Renaşterea umanistă (în cazul muzicii, fiind vorba despre intervalul 1420-1600). Perioadei *aristocratice* îi corespund barocului şi clasicismului vienez (de la 1600-1750 şi până la 1750-1827/1830), în timp ce perioada *democratică* este perioada romantismului (din 1827/1830 până în 1900). Cea *haotică* este perioada ultimei modernităţi[139], marcată de cele trei *modernisme muzicale* (1900-1968), după care urmează *postmodernitatea*, cu adevărat haotică, care cuprinde tranziţia dintre anii 1968-1979 şi perioada de după 1980 şi până în prezent.

A doua deosebire faţă de literatură. În muzică este vizibil procesul de tranziţie de la *unitatea stilistică monolitică* din perioada *teocratică* (Evul Mediu şi Renaşterea) la „desfolierea" stilistică ulterioară, adică la coabitarea elementelor *teocratice* cu elementele emergente, însă tot mai pronunţate, ale *aristocraticului* (barocul şi clasicismul vienez). Urmează emergenţa şi instalarea *fragmentării individualiste* şi *nostalgice* (de factură neoclasică) din perioada *democratică* (romantismul muzical), precum şi cele două perioade *haotice* care înseamnă: (a) amplificarea energiei de *centrifugare stilistică* generată de acumularea tot mai multor tradiţii – pe lângă noutatea *atonalismului* şi *bruitismului*, se afirmă tradiţiile *neotonală/neoclasică* şi *neomodală*, însoţite de emergenţa jazzului afro-american, urmate de noutatea inovatoare a avangardelor anilor 1950, acestea coexistând cu tradiţiile *pop* şi *rock*; (b) abandonarea definitivă a accepţiilor tradiţionale de *stil*, *gen* şi *formă*, anularea controlului *generativ* şi *multiplicarea galopantă* a tipologiilor *gen* şi *stil* în *al doilea haos*, cel al postmodernităţii. În comparaţie cu *monolitismul* medieval şi renascentist, devălmăşia contemporană din câmpul gândirii şi al practicilor/tradiţiilor muzicale denotă doar amplificarea fragmentării, ştergerea delimitărilor tipologice şi accelerarea proceselor de hibridizare şi simulacrizare, adică *a artificializării* şi *a convenţionalizării*, în planul existenţei sociale.

139. Este vorba aici despre cele trei modernităţi europene: prima, cea renascentistă; a doua, cea iluministă; şi a treia, a secolului XX. Mai sus în text este invoctă ultima modernitate.

Scanned with OKEN Scanner

Apoi mai e şi chestiunea *durabilităţii*, adică a adâncimii temporale aproape insondabile pe care o are tradiţia muzicii clasice. Într-adevăr, o profunzime cu adevărat *mitologică*, dar şi una de factură *metaistorică*. Cauza ar putea fi şi nucleul *numeral* din care muzica – şi în special muzica clasică, o artă a sunetelor destinată, chipurile, delectării şi desfătării, una care *gâdilă plăcut urechea* – se naşte asemenea Atenei Parthenos, care vede lumina zilei ieşind din capul lui Zeus. Aceeaşi substanţă *numerală* este confirmată şi prin apartenenţa la quadriviumul artelor liberale, alături de *aritmetică* (numărul pur), *geometrie* (numărul în spaţiu) şi *astronomie* (numărul în timp şi spaţiu). Muzicii îi revine identitatea *numărului în timp*. Şi atunci, deloc paradoxal, există ceva în muzică ce nu poate fi *numerizat*?

Chiar materia *acustică* a muzicii – frecvenţele şi amplitudinea acestora – nu poate fi reprezentată altfel decât numeric. Drept exemplu pot servi aici (a) raporturile *fracţionare* ale intervalelor (distanţa dintre două sunete): pitagoreice – unisonul = 1:1, octava = 2:1, cvinta perfectă = 3:2, cvarta perfectă = 4:3; (b) proporţia matematică numită *secţiunea de aur*, numărul 1,618033... (număr *iraţional*) cu denominativul *phi*, raportul prin care întreaga lungime a unei drepte – împărţită în două segmente inegale – se raportează la segmentul mai mare în acelaşi fel în care segmentul mai mare se raportează la segmentul mai mic: $(a + b)/a = a/b = \varphi$. Într-o compoziţie muzicală cea mai eficientă poziţionare a culminaţiei se află, într-adevăr, în punctul care corespunde cu proporţia 1,618033... Spre exemplu, într-o schemă *twelve bars blues*, compusă din 32 de măsuri, secţiunea de aur va fi poziţionată în măsura a douăzecea.

Poate fi, de asemenea, invocat şirul lui Fibonacci, în care fiecare următor număr al şirului este egal cu suma celor două precedente: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987... O primă similitudine există între imaginea grafică a *cheii Fa* (de bariton, de bas sau de bas profund) şi imaginea grafică a volumelor conotate simbolic prin primele cifre ale şirului Fibonacci – 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 –, o *spirală* în imaginea unui *arc* în destindere. Spre exemplu, intervalul octava este constituit din 13 sunete, a căror *carcasă* structurală e formată din treptele 1, 3, 5 (trisonul fundamental în sistemul tonal-funcţional), la care se adaugă reluarea primei trepte ca a opta. Raportarea întregului (13) la octavă (8) produce 1,625 şi este (aproximativ) egal cu raportul dintre octavă (8) şi cvintă (5), adică 1,6, ori cu raportul dintre sexta mare şi cvarta perfectă (10:6): 1,6666. În acelaşi timp, pe lângă a fi *iraţional*, numărul φ este unul dual, precum calitatea dual – majoră sau minoră – a unei tonalităţi: (a) prin împărţirea tuturor treptelor întregului la partea mai mare (13:8) se obţine un *φ major*: 1,6; (b) în caz invers (8:13) – un *φ minor*, adică 0,6. În acelaşi sens, din împărţirea părţii mai mari la partea mai mică va rezulta un *φ major*, pe când invers, un *φ minor*.

Scanned with OKEN Scanner

În mod conştient sau intuitiv, numeroşi compozitori îşi organizează lucrările astfel încât raportul dintre cantităţile de măsuri distribuite articulaţiilor constitutive să producă o *secţiune de aur* situată exact la valoarea de 1,618033... Un model ilustrativ în aces sens îl reprezintă sonatele pentru pian de Mozart, în special tipologia *Allegro de sonată*. Constituită din trei articulaţii – expoziţia, tratarea şi repriza –, această structurare prezintă proeminenţa primei secţiuni, care are cel mai puternic impact asupra atenţiei, furnizând şi materialul muzical pentru memorie cu scopul recunoaşterii. Totodată, ea ilustrează şi tendinţa de grupare a următoarelor două, ca material de importanţă secundară, originat în expoziţie. Spre exemplu, în Sonata pentru pian nr. 1 în Do major, o expoziţie de 38 de măsuri (un A convenţional) şi o tratare+repriză de 62 de măsuri (un B convenţional) generează un raport B:A=1,6315...

Matematicianul american John F. Putz[140] a supus unei analize *metrotectonice*[141] mai multe sonate pentru pian de Mozart, iar rezultatele au fost de-a dreptul spectaculoase, deoarece *secţiunea de aur* a putut fi identificată nu doar în prima parte (*Allegro de sonată*), ci şi în fiecare parte a ciclului, stare de lucruri care reiese cu claritate din doar câteva exemple:

KV 279, Partea I (sonată):
a=38 b=62 b+a=100
Φ major:
1. (b+a):b=1,6129
2. b:a= 1,6315

KV 310 Partea I (sonată):
a=49 b=84 b+a=133
Φ major:
1. (b+a):b= 1,5833
2. b:a= 1,7142

KV 570 Partea I (sonată):
a=79 b=130 b+a=209
Φ major:
1. (b+a):b= 1,6076
2. b:a=1,6455

140. John F. Putz, „The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart", *Mathematics Magazine*, vol. 68, nr. 4 (octombrie 1995), p. 275-282.

141. Autorul concepţiei *metrotectonice* este muzicologul, compozitorul şi profesorul rus Georgi Konjus (1862-1933). Acest tip de analiză avea ca scop revelarea raporturilor cantitative, măsurabile atât prin numărul de măsuri, cât şi prin cuantificări temporale, între articulaţiile constitutive ale unei lucrări muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Şi atunci, de unde importanţa acordată, în special în muzică, *secţiunii de aur*? Deoarece această proporţie nu reprezintă altceva decât un raport care asigură existenţa organismelor vii şi desfăşurarea proceselor energetice cu cel mai mic consum posibil. Sau, altfel spus, această formulă asigură cel mai mare randament posibil şi astfel garantează *supravieţuirea* şi *durabilitatea*, adică *viaţa însăşi*, ca lege a economiei materiei şi a energiei biologice, respectiv ca lege a creşterii şi a evoluţiei. Este formula de susţinere şi întreţinere a existenţei: „Macroevoluţia a fost aranjamentul evolutiv al formelor de viaţă care corespunde unei serii de alegeri optimizate între creştere şi metabolism, de-a lungul traseului de realizare a maximizării eficienţei metabolice (adică valorile lui b)."[142]

Iar exemplele abundă. Drept modele naturale ar putea servi dispunerea seminţelor de floarea-soarelui, conurile de cedru şi brad, coada şopârlei raportată la lungimea integrală a corpului ei, cochiliile melcului şi ale moluştelor, valurile mării, coarnele animalelor, spirala ADN, rotaţia norilor în ciclon şi spirala unei galaxii. Până la urmă, chiar şi proporţiile corpului uman – ca tranziţie de la „natură" la „cultură" – respectă *secţiunea de aur* în raportul 13 (de la tălpi până la ombilic) : 8 (de la ombilic până în creştet) = 1,6.

În plan cultural urmează piramidele din Giza, Partenonul atenian, Catedrala Notre-Dame din Paris, *Madona Sixtină* de Rafael, *Naşterea lui Venus* de Botticelli, *Cina cea de taină*, *Omul vitruvian* şi *Gioconda* de Leonardo, *Creaţia lui Adam* de Michelangelo, dar şi logotipurile Toyota, Apple şi Twitter. Şi, dincolo de legile supravieţuirii şi ale evoluţiei, în planul gândirii şi al practicilor artistice, *secţiunea de aur* stimulează receptarea obiectului artistic şi produce în privitor (sau auditor, în cazul muzicii) un ansamblu de senzaţii estetice.

*

Mitologiile muzicii clasice se dovedesc a fi nu doar simple mistificări. Iar locul lui Lévi-Strauss, cu ale sale *Mitologice*, e preluat, într-un mod legitim, de Roland Barthes cu *Mitologiile* sale, care oferă un cadru veridic şi potrivit atât pentru încadrarea gândirii, cât şi a practicii muzicale. Deoarece, în prezent, sfera existenţei sociale este impregnată de *mitologii provizorii*, aşa cum sunt imaginile (mistificate) asupra trecutului, rescrise frecvent în funcţie de noile conjuncturi şi de actualitate; ori cum sunt imaginile politicienilor şi retorica lor mistificatoare despre „libertate" şi „democraţie"; sau *aluviunile* publicitare, cu propria „mitologie" reînnoită constant în încercarea de a induce *nevoi* şi *trebuinţe fictive*. Informaţiile devin cu atât mai accesibile, iar informarea cu atât mai eficientă, cu cât coeficientul *ficţional* creşte în puterea sa coercitivă. *Noua ignoranţă* constă în recursul tot mai pronunţat la o *nouă*

142. Xin G. Yang şi Lei Wang, „Golden section hypothesis of macroevolution: unification of metabolic scaling and Fibonacci sequence", https:// www.biorxiv.org/content/10.1101/2022.09.19.508476v1.full.

Scanned with OKEN Scanner

mitologie, însoțită de toate *mitemele* postmoderne aferente. Cu cât realitatea e mai pragmatică, adică nemiloasă și crudă, cu atât devine mai *mistificată* tocmai pentru a putea fi receptată și asimilată ca fiind singura reală. Deoarece nu este vorba despre înțelegere rațională, ci despre o receptare explicită și exclusiv *emoțională*. În planul existenței culturale nici nu poate fi vorba despre *convingeri*, cât mai ales despre *credințe*. Între realitatea obiectivă, nemistificată, și omul mediu statistic se interpun instituțiile, care, în mod asemănător unui post de radio, difuzează noi și noi *mituri*: despre vedetele industriei muzicale (de la Jim Morrison la Kurt Cobain, de la Glenn Gould la Alexei Sultanov și Emil Gilels, de la Billie Holiday la Ella Fitzgerald); despre vedetele industriei cinematografice (de la John Wayne, James Dean, Marilyn Monroe, Clint Eastwood și Meryl Streep la Leonardo DiCaprio); despre vedetele industriei sportului (de la Jesse Owens, Michael Jordan, Tiger Woods, Usain Bolt, Pelé, Mike Tyson la Cristiano Ronaldo); despre vedetele vieții mondene (Paris Hilton și Kim Kardashian); despre persoane care au reușit să prindă un *lift social*, săltând de la o condiție pauperă la un miraculos succes financiar (Oprah Winfrey, Dolly Parton, Keanu Reeves, Halle Berry sau Jim Carrey). Iar în rolul de *prooroci ai succesului* apar figuri carismatice precum finanțatorul Warren Buffett, inventatorul Steve Jobs, antreprenorul Bill Gates sau autorul motivațional Robert Kiyosaki (*Tată bogat, tată sărac*). Biserica nu mai deține *monopolul miracolului*, cedându-l în favoarea omniprezentei mass-media. Cuvântul-cheie este *propaganda*. Așa cum a formulat părintele bolșevismului sovietic, Vladimir I. Lenin: „Trebuie să țineți bine minte că, dintre toate artele, cea mai importantă este cinematografia"; sau „Omul analfabet este înafara politicii. Mai întâi el trebuie alfabetizat." Însă cu ce scop? Exact atât „cât să poată citi și înțelege decretele emise de conducerea țării".

De fapt, informarea nu înseamnă altceva decât accesul nelimitat la *mituri propagandistice*. Chiar dacă sunt de factură laică, „mitologiile" contemporane își găsesc propriii eroi și zei, așa cum îi descrie, nu fără o anumită condescendență parodică, Neil Gaiman în celebrul său roman *Zeii americani*. Pe lângă acestea există miturile țarului bun (Ioan cel Groaznic, Petru I, Ecaterina a II-a) și ale *liderului providențial* (Lenin, Hitler, Stalin), mitul *inamicului* (rasele inferioare și etniile vecine) și, printre cele mai importante, miturile *identității*: Bach, Beethoven și Wagner ar fi figuri emblematice ale germanității; Enescu, simbolul românității; iar Ceaikovski și Musorgski, al pretinsei slavități ruseți.

Cu alte cuvinte, mitul este despre *valoare* (una evident *falsă*), adică despre ceea ce trebuie să fie luat ca atare în viața unui om mediu statistic. După cum arată și Barthes, este vorba despre asocierea dintre *semn* și *concept* oferită publicului spre a fi internalizată ca *imanentă*, adică *naturală*. De asemenea, mitul este și despre *imaginea lumii*, pe care o descrie și prin care, sub forma unei imagini inteligibile, se oferă spre a fi asimilată în mod necondiționat. În realitate, *masa socială* este o masă umană *consumatoare de mituri*, iar instituțiile abilitate să le producă realimentează continuu masele confuze și dezorientate, menținându-le astfel pe o anumită direcție presta-

Scanned with OKEN Scanner

bilită. Pentru a le face funcționale, miturile sunt formulate ca *producătoare de sensuri suplimentare*, fiind astfel eficiente în instaurarea unor *ficțiuni* cu valoare de *certitudini* care generează *credințe*. Așa se ajunge la o *cultură alternativă* (de substanță *ficțională*) cu un rol *deviant* și în același timp *protectiv*, însă cu o consecință *manipulativă*.

În muzică, miturile – în accepția lor de *mistificare* – au rolul de a reduce complexitatea gândirii și a practicii la un nivel accesibil pentru (1) masele de *consumatori*, înlesnind astfel (2) *propagarea* cu o implicită finalitate (3) *comercială*. În același timp, *miturile muzicii* în general, dar mai ales *miturile muzicii clasice*, funcționează ca niște *filtre* menite să *cenzureze imaginea și senzația complexității*, reducând din aparenta *dificultate* și astfel din *inaccesibilitate*. Totodată, ele acționează ca un mecanism al *reducției* la „esențial", limitând discuția la o listă de *vedete* și la o listă (restrânsă) de șlagăre, fără ca în acest proces să aibă vreo importanță cercetările și analizele savante. Scopul principal rămâne *accesibilizarea*, indiferent de *malformațiile* inerente ale imaginilor și ale sensurilor. Astfel, și muzica *sacră*, și muzica *nobiliară*, și muzica *experimentală* (mai puțin populară) devin simple *mostre repertoriale* și *obiecte* ale unei *reluări redundante*. Iar publicul larg, consumator de șlagăre compuse de *vedete*, se va complace în *ipostaza feminină a auditorului*, fără nici cea mai mică intenție de a înțelege ipostaza *sacrificială* a compozitorului și a interpretului ori importanța aspectului *vocațional* pentru practicarea adecvată, adică profesionistă, a muzicii.

Între *consumatori* și *practicanți* există o oglindă bifațetată, comparabilă, prin analogie, cu *spațiul* dintre scenă și sală – spațiul protector al *proskenionului*. În muzica interpretată, fiecare participant – pasiv sau activ – se va vedea doar pe sine însuși. Pe de o parte, va fi prețul biletului și un loc în sală, de cealaltă, mii de ore de studiu cu atât mai *neiertător* la slăbiciunile omenești (fizice, psihice, destinale), cu cât mai avansat va fi scopul perspectival al perfecțiunii în calitate de referință deziderativă – imaginea ideală a muzicianului profesionist. Publicul aplaudă doar performanța interpretului, înțelegerea concepției componistice fiindu-i inaccesibilă, deși în realitate manifestă o entuziastă recunoștință pentru plăcerea sau, poate, pentru exaltarea indusă. Interpreții primesc aplauzele ca pe niște *eufemisme*, fiindu-le clar că nu e vorba decât despre niște efecte ale *tonifierii hedonice*. Aceștia performează și pentru public, însă prioritatea reală le vine dintr-o *dedicare destinală*, deseori menținută cu un preț de neacceptat pentru cineva din public. Nu este nicio surpriză faptul că, pentru a vizita localitatea Bayreuth și pentru a asista la un *Parsifal* sau la *Amurgul zeilor* de Wagner, nu e necesar să fi citit scrierile compozitorului, și cu atât mai puțin să fi înțeles sensul dramaturgic al sistemului său de laitmotive. Chiar și o lectură a textului *Cazul Wagner* de Nietzsche ar putea fi resimțită ca un abuz.

Pentru autorul acestor rânduri rămâne în continuare un mister așa-zisa popularitate a lucrărilor lui Berlioz și Mahler, ambii descoperiți și popularizați recent – în anii 1950 și 1960 – de Jacques Barzun și Leonard Bernstein. La fel stau lucrurile și cu misele lui Palestrina, cu simfoniile lui C. Ph. E. Bach și în egală măsură cu cele ale lui Anton Bruckner sau cu ciclul de cantate al lui J. S. Bach.

Scanned with OKEN Scanner

După cum nici popularitatea *Gnosienelor* și *Gimnopediilor* lui Satie nu e de înțeles decât printr-o *nostalgie plângăcioasă* și *ambiental-ploioasă* deopotrivă, receptate de publicul larg ca dominante expresive ale ambelor cicluri.

Ultimul argument în favoarea clasicității este că, la fel ca în alte domenii ale cunoașterii, gândirea și practica muzicală cumulează un orizont cvasiinfinit al *experienței umane*. Spre deosebire de filosofie sau de științele numerale (fizica și matematicile), este o experiență transmisibilă în timp real, indiferent de perioada în care a fost formulată. Și este transmisă ca *eveniment* care implică *participarea directă*. Timp de secole, generație după generație, și într-o cavalcadă nesfârșită de stiluri. De asemenea, această experiență este formulată în termenii proprii sensibilității și imaginației, exact așa cum a fost trăită și asumată în compozițiile create în Evul Mediu și în Renaștere, dar și în toate celelalte perioade istorice (integre ideologic și conceptual) care au urmat. La contactul cu oricare mostră a muzicii clasice este revelatoare descoperirea că în *aspirațiile* fundamentale, dar și în *conținuturile* valorice necesare, publicul contemporan nu e cu nimic diferit de publicul oricărei alte perioade istorice. Este de luat în considerare și argumentul *durabilității*, care dovedește o *anduranță* remarcabilă, neegalată de nicio altă tradiție a muzicii, exceptând, poate, tradițiile culturilor regionale asiatice. Or, pe lângă capacitatea de a *absorbi* cantități uriașe de conținuturi, muzica clasică europeană și-a dovedit rezistența și prin capacitatea de a asimila atât *alteritatea*, adică aparenta *eterogenitate* a culturilor muzicale ale diverselor clase sociale, cât și *multiplicitatea* tipurilor de trăire și de imaginar exprimate ca *artefacte muzicale* concrete. Iar acest lucru se realizează printr-o continuă absorbire și întruchipare prin intermediul lucrărilor muzicale a felului particular de a trăi, de a gândi și de a acționa.

Volumetria muzicii clasice s-a dovedit a fi una cu adevărat excepțională și în orice caz inevaluabilă prin comparație cu alte tradiții muzicale, neexistând o referință capabilă să-i fie pe măsură. Doar ca volum al *experienței umane*, jazzul, rockul, hip-hopul și tradiția rap își demonstrează limitele evidente. Una este experiența umană cumulată timp de 12 secole și cu totul alta este o experiență de doar un secol (jazzul), de șapte (rock-and-roll), șase (tradiția rock), cinci (tradiția disco) sau patru decenii (hip-hop, rave și rap), toate fiind supuse unei implacabile învechiri. În aceste din urmă cazuri se poate vorbi despre o experiență *limitată*, în virtutea focalizării pe anumite aspecte izolate ale existenței umane. Și, chiar dacă exprimă anumite *aspirații* ale muzicienilor ca purtători ai unei conștiințe de grup, în cele mai multe dintre cazuri, demersul muzical e ghidat de ideea de *entertaining*, asistată de întreaga industrie a agrementului. Într-adevăr, *cultura* contemporană a *maselor* este o cultură *juvenilă*, a adolescenților, un grup social care deține, la fel ca tradițiile de agrement, o experiență *limitată* și astfel *incipientă*, una focalizată pe o „bibliotecă" limitată de teme (protest și marginalizare socială, probleme relaționale ș.a.), precum și un consum intensiv și imediat.

Scanned with OKEN Scanner

E cumva firesc ca *volumetria* şi *consistenţa* experienţei umane exprimate prin simfonii, cvartete, concerte instrumentale, opere şi oratorii să nu fie accesibile decât în momentul în care cumulul experienţei interioare individuale să reclame conţinuturi mult mai „grele" decât ceea ce au de oferit The Beatles, Pantera, Taylor Swift sau Avicii.

Urmând direcţia *transformării adaptative* timp de cel puţin 12 veacuri (începând din secolul al IX-lea), muzica numită clasică a fost supusă unui continuu proces de *diferenţiere* calitativă a conţinuturilor, printr-o susţinută *detaliere* şi extindere cantitativă a temelor abordate. Astfel, muzica clasică a ajuns să emuleze conţinuturile *comenzii sociale*, adică a reflectat într-un mod adecvat conţinuturile importante pentru imaginarul de grup. Nu în ultimul rând, *puterea de captare* a muzicii s-a manifestat printr-o energie sugestivă, descifrabilă nu doar prin înrâurirea sonoră-acustică, ci şi printr-o foarte eficientă *codimensionare* cu filosofia, literatura, poezia, artele plastice, teatrul, fizica, biologia şi matematica. Cu alte cuvinte, o *codimensionare* a frumuseţii asimilată organic într-un context al „sublimului". Dar şi o *codimensionare* cu planul *ideilor*: eterna revenire, dualitatea antagonistă şi trinomia dialectică, transformarea, tonifierea mobilizatoare şi imersiunea contemplativă, smerenia şi conflictul. Spre deosebire de filosofie, care acţionează prin sugestia noţională şi conceptuală, muzica prezintă ideile în desfăşurarea lor faptică, prezentându-le ca *fenomen sonor* şi *eveniment prezentaţional* (concertistic).

Există însă şi un al treilea aspect al *codimensionării*, aşa cum îl formulează Valentina J. Konen:

> De la naşterea sa în profunzimea Evului Mediu şi până la perioada înfloririi sale clasice (de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi până la secolul al XX-lea) muzica profesionistă a Europei a parcurs în mod constant o cale care a definit mai multe din semnele sale caracteristice. [...] În primul rând, este vorba despre caracterul exclusiv *individual* al creaţiei; în al doilea rând, vorbim de o strânsă legătură cu o influentă *instituţie socială* sau orientare care exprima o idee societală; în al treilea rând, e sprijinul pe mijloace *de expresie* specifice care timp de *mai multe generaţii* au trecut printr-o selecţie [riguroasă]; iar în al patrulea rând, e *transmisibilitatea* anumitor forme ale gândirii artistice susţinută timp de secole.[143]

Şi, oricât de disimulată ar fi originea muzicii în bazinul gândirii şi al practicii religioase, oricât de laicizate şi, în prezent, comercializate i-ar fi formele de practicare, este inutil să căutăm o explicaţie a sensului primar al muzicii clasice doar în popularitatea creaţiei lui Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner şi Debussy, ale căror opere ar reprezenta însăşi muzica. Deoarece aici, la limita de rezistenţă a materiei sonore, îşi spune cuvântul un ultim argument al co-

143. Valentina J. Konen, *Очерки по истории зарубежной музыки* [Studii de istorie a muzicii occidentale], Moscova: Muzâka, 1997, p. 494.

Scanned with OKEN Scanner

dimensionării, al patrulea, care e cel al *invizibilităţii*, al *nonobiectualităţii* şi astfel al *nonreferenţialităţii* muzicii ca obiect valoric şi ca eveniment. Indiferent dacă în mod asumat sau prin transmiterea tradiţiei formării şi a practicării, muzica însăşi funcţionează ca trimitere la o referinţă extrasenzorială.

> Până la sfârşitul Renaşterii, biserica – centrul profesionalismului muzical în Europa – a rămas domeniul principal al căutărilor şi al experimentărilor artistice, această stare de lucruri lăsând o foarte profundă, se poate spune chiar *indelebilă*, amprentă asupra imaginii şcolii componistice profesioniste. Nivelul general-estetic înalt al ritualului de cult în catedrala creştină afişa o sumă de cerinţe serioase faţă de muzică, care era purtătoarea principală şi nemijlocită a ideii religioase. Timp de secole, aceasta [muzica] şi-a perfecţionat şi dezvoltat procedeele expresive de înrâurire asupra conştiinţei [psihologiei] maselor. Tocmai această circumstanţă a şi asigurat îmbinarea specifică a unei accesibilităţi necondiţionate a artei cu aspectele tot mai aprofundate ale conţinuturilor şi cu un profesionalism tot mai complex, în afara căruia o importantă şcoală artistică niciodată nu ar fi fost posibilă în muzică. Dincolo de toate acestea, însăşi ideea artei ca templu presupunea imagini ale unei gândiri înălţătoare, detaşate de orice ar fi fost inferior. O asemenea orientare estetică a definit pentru mult timp identitatea creaţiei componistice europene. Chiar dacă în perioada postrenascentistă centrul profesionalismului muzical s-a deplasat de la templu la ambient laic, în muzica europeană a secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea şi al XIX-lea s-a păstrat, într-o mare măsură, spiritul elevaţiei deasupra cotidianului, aspiraţia către înălţător, o percepţie idealizată a lumii. [...] Până şi în prezent, cu toate transformările aduse de creaţia componistică a secolului al XX-lea, aceasta a rămas o creaţie serioasă, care reclamă de la auditor o concentrare intelectuală şi o capacitate de a reacţiona la căutările inovatoare ale artistului.[144]

Miturile muzicii clasice îşi vor păstra statutul de „certitudini" doar în calitatea lor de *praguri* de acces către conţinuturile reale – teritorii şi hărţi – ale unei realităţi care, într-adevăr, nu are nimic în comun cu *divertismentul* şi *delectarea*, în acelaşi mod în care un text filosofic (Platon, Kant, Heidegger), poetic (Nichita Stănescu, Ion Barbu, Marin Sorescu) sau dramatic (Shakespeare, Goethe, Samuel Beckett) nu poate fi parcurs la fel ca un roman poliţist sau de aventuri. Nu este aceeaşi cale. Nu este aceeaşi hartă. Şi nu este acelaşi teritoriu. Lumile muzicii clasice sunt, într-adevăr, nişte *ecologii complexe* şi în egală măsură *complete*, care, pentru a fi parcurse, necesită o reală asumare din partea candidatului-aspirant (ca să nu spunem *auditor*).

144. Konen, *Очерки по истории зарубежной музыки* [Studii de istorie a muzicii occidentale], p. 495-496.

Scanned with OKEN Scanner

Un post-scriptum. Mitul 13. Ultimul: Inteligența artificială știe să compună orice fel de muzică, inclusiv (și mai ales) pe cea clasică

Preludiu

Nu este vorba despre nicio *inteligență*. Deoarece nu este o *inteligență* în înțelesul uman (sau animal) al termenului. Ci despre modelarea numeric-algoritmică, adică mecanică, a unei *replici mimetice* a conștiinței umane. Un simulacru. O prefăcătorie. O deghizare. O declarație pretențioasă, chiar dacă nu este vorba nici măcar despre o copie, ci doar despre o *alteritate*, un artificiu „castrat" de vise, amintiri și emoții. Fără fantezie și imaginație. Reproducere a unui vis alchimic despre un posibil *homunculus*, dar având în realitate un statut inferior delfinilor, care totuși sunt recunoscuți ca *persoane nonumane*, așteptând momentul „trezirii" într-o presupusă *singularitate* postumană, atunci când *baza de date* va deveni „conștientă" de propria identitate. Despre ce fel de creativitate ar putea fi vorba în acest caz? Fără premisele formării și devenirii, fără aspirații, fără exaltări și eșecuri care să-i hrănească noi avânturi. Poate fi modelată virtual relația dintre Ceaikovski și baronesa Nadejda von Meck?

William Gibson a descris, cu un fler vizionar, această „creativitate" în romanul *Contele Zero*. La bordul unei stații spațiale abandonate. O hală industrială cu o mulțime de manipulatoare, care încă acționează în virtutea unor surse reziduale de energie: „Existau zeci de brațe, manipulatoare terminate prin clești, chei pentru locașuri hexagonale, bisturie, un ferăstrău circular miniatural, o freză de dentist..."[145] Și, cum nu mai există gravitație artificială, prin atmosfera stației plutesc o mulțime de obiecte:

> O mănușă îngălbenită de copil, dopul din cristal multifațetat al unui flacon de parfum de mult evaporat, o păpușă fără brațe cu chipul din porțelan franțuzesc, un stilou negru masiv cu peniță de aur, bucăți dreptunghiulare de plăci perforate, șarpele roșu-verde boțit al unei cravate din mătase... La nesfârșit, vârtejul lent, lucrurile răsucindu-se, [...] uraganul lent de obiecte pierdute, artefacte minore a nenumărate vieți, unelte, jucării și nasturi auriți.[146]

145. William Gibson, *Contele Zero*, București: Fahrenheit, 1999, p. 282.

146. Gibson, *Contele Zero*, p. 282-283.

Scanned with OKEN Scanner

În mişcarea lor deja spasmodică, manipulatoarele prind diverse obiecte din „norul" de rămăşiţe care pluteşte lent, pe care le secţionează după logica unui algoritm aleator (sau stocastic), îmbinându-le în *colaje* întâmplătoare, instalaţii bricolate ad-hoc, şi fixându-le pe suportul unei casete din lemn:

> Osul subţire şi canelat, în mod cert destinat zborului, cu siguranţă provenind din aripa unei păsări mari. Trei străvechi plăcuţe de circuite imprimate, acoperite cu labirinturi de aur. O sferă albă şi netedă din lut ars. O bucată de dantelă înnegrită de vreme. Un fragment de lungimea unui deget din ceea ce [...] putea fi osul unei încheieturi umane, alb-sur, având inserat mânerul din siliciu al unui micuţ instrument care probabil, cândva, fusese la nivelul epidermei [...] însă acum era carbonizat. Caseta era un univers, un poem îngheţat la frontierele experienţei omeneşti.[147]

Istoric

Ideea unei *inteligenţe artificiale* creatoare este ceva asemănător cu bancul despre celebrul karateka Chuck Norris care ştie să aplaude cu o singură palmă. Nu este nicio „inteligenţă", ci doar un sistem de contabilizare accelerată a două cifre – unu şi zero – din a căror succesiune, bineînţeles, la discreţia unui programator, se produce o *imitaţie* a unei imagini sau a unui sunet. Atât. Fără miros şi fără gust. Iar aceste *replici* nu sunt şi nici nu pot fi materiale. Sunt *simulacre*, aşa cum le-a definit şi le-a descris Jean Baudrillard. Ficţiuni holografice.

Este ceva asemănător cu frica lui Schönberg de cifra 13, *triskaidekaphobia*, chiar dacă s-a născut pe 13 (septembrie) şi a decedat tot într-o zi de 13 (iulie). Este doar o *proiecţie mentală*, fără nicio referenţialitate materială, adică fără chip. Asemenea maşinăriilor fără suflet, o veche *fobie* culturală, una cu o solidă genealogie. În romanul *Zeii americani* de Neil Gaiman, divinităţile *autentice* – Odin (cu fiul său Shadow, personajul principal), Bialobog (cu fratele său Cernobog) şi Anansi (divinitatea-păianjen africană) – îi înfruntă pe zeii *noi*, deci *artificiali*, ai televiziunii şi ai radioului, ai utilajelor grele şi ai computerelor. *Anistoricul* intră într-un ultim *Ragnarök* cu *hiperprogresivul* tehnologic.

În trilogia cyberpunk *Neuromantul* a lui William Gibson, dar şi în romanul *Snowcrash* de Neal Stephenson, acţiunea este transferată într-un spaţiu-*geamăn* al celui obiectiv, chiar dacă doar *holografic*. O excrescenţă parazitară pe cale de a substitui ubicuitatea realităţii referenţiale. Realitatea ajunge tot mai mult *desfoliată* în mai multe posibile *referinţe*.

Mai există şi *robophobia*, adică frica de *alteritatea artificială*, mecanică şi astfel lipsită de suflet. Drept mărturie stau şi romanele *R.U.R.* (1920) de Karel Čapek,

147. Gibson, *Contele Zero*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

autorul termenului *robot*, și *Golemul* de Gustav Meyrink, dar și filmul *Metropolis* (1927) în regia lui Fritz Lang, ori textul intitulat *Frankenstein* de Mary Shelley. Poate fi *robotul* prietenos sau e doar ostil, ca în *Terminator I* (1984) în regia lui James Cameron? (A se bifa varianta a doua.) Siluetele umane sunt doar niște *replici* sau niște replicanți, ca în filmul *Blade Runner* (1982) în regia lui Ridley Scott. Este *desfoliată* și accepția omenescului, care dintr-o *naturală singularitate* ajunge deodată un *prototip* asaltat de colcăitul replicilor revendicative.

Oamenii originari nu sunt cultivați ca *homunculușii* din filmul *Matrix* (prima parte, 1999) în regia fraților (ulterior surorilor) Wachowski. Oamenii originari sunt născuți. Apare însă *postumanismul*, cu accentul mutat de la *umano-centrism* la multiplicitatea *desfoliată* a unui sistem în care „Omul" e doar unul dintre membrii participanți. Pe propria planetă, printre delfini, rechini și balene, sau pe alte planete și printre alți *humanoizi*, hominizi, paleo- și arhantropoizi, ca în cele încă două *Avataruri* (2009 și 2022), în regia aceluiași James Cameron. Sau așa cum apare în animația japoneză de lungmetraj *Ghost in the Shell* (1995), în regia lui Mamoru Oshii, un imn (sau un recviem) nostalgic pentru o *replică* umanoidă niciodată capabilă să-și depășească propria condiție de *mecanism*. O „cochilie" adăpostind replica sau hologramа unui „spirit".

Până aici avem doar alteritate. Adică replicanți. Replici făurite de chiar individul uman (în calitatea sa de „Creator") și înstrăinate, chipurile, pentru a se cunoaște. În al doilea *Terminator* (1991), regizat tot de James Cameron, lumea este spulberată prin voința unei inteligențe artificiale. Iar în *Transcendence* (2014), în regia lui Wally Pfister, cu Johnny Depp, este elaborat un nou înțeles al *transcendenței*, ca ubicuitate a unei metaconștiințe electronice, cu nimic diferită de postviața din terifiantul roman *Ubik* al romancierului american Philip K. Dick. Însă atât în *AI: Artificial Intelligence* (2001), regia lui Steven Spielberg, cât și în *Bicentennial Man* (1999), regizor Chris Columbus, roboții și inteligența artificială vor să iubească și, prin aceasta, să devină umani. Care ar putea fi însă accepția „iubirii" în *Her* (2013), regizat de Spike Jonze, film în care o „ea" artificială deservește relațional și psihanalitic mii de indivizi umani însingurați?

Or, *Visează androizii oi electrice?* s-a întrebat același Philip K. Dick în cartea sa devenită fenomen cultural prin cinematograficul *Blade Runner* pomenit anterior? Cum adică, androizii visează? Mai mult, este capabilă inteligența artificială să creeze, câtă vreme nici Johann Sebastian Bach nu a scris *lucrări*, ci *exerciții*, delegându-I lui Dumnezeu această abilitate supremă?

Este absurdă nevoia de a demonstra că o *replică* a conștiinței umane poate substitui capacitatea creativă umană. Însăși formularea și chiar și ideea, oricât de *postumanistă* ar fi, scoate la iveală doar incoerență și confuzie. Conștiință de sine? Vise, amintiri, intenții și proiectare de scopuri și valori? Cum poate fi formulată o *valoare umană* (artistică, științifică, politică) în *biți* electronici? Formatul este unul cu totul incompatibil. Nimic din toate acestea nu îi este propriu

Scanned with OKEN Scanner

unui computer, unui ansamblu de servere prin care gonesc semnale electronice din care, până la urmă, se adună un *matrix*. O textură. Adică imitația unei aparente *materialități*, pornind de la care filme, romane și lucrări științifice încearcă să ne convingă de „palpabilitatea" unei fantome, a unei *viziuni fugitive*, ca în celebra miniatură pentru pian a lui Serghei Prokofiev.

Și ce altceva decât un *bricolaj* de informații selectate, urmând un *protocol* scris de către un supraveghetor uman, va fi încercarea „conștiinței" electronice de a „compune" muzică? Fără conștiință de sine? Fără identitate? Fără o *bio*-grafie? Fără nicio altă experiență decât *compilația* de șiruri alfa-numerice? Fără un sistem de referințe și fără o reală interacțiune umană? Fără un destinatar? Doar baze de date, procesate într-o nesfârșită buclă cod-mașină, care, la capătul *outputului*, furnizează o *cârpeală* de intonații, motive, ritmuri și timbruri. Pentru cine? La ce bun? Cu ce scop? Și ce se va întâmpla atunci când se va întrerupe curentul?

Noul concept al creativității muzicale

Nu pot fi trecute cu vederea scrierile compozitorului american David Cope, care, încă din 1975, compune pe o instalație IBM o piesă folosind cartele perforate. Urmează albumele *Bach by Design* (1993, pe un Disklavier, pian Yamaha cu ataș electronic pentru sonorizare și înregistrare) și, mai ales, *Classical Music Composed by Computer* (1997). Dar mai este și cercetarea pe care o face: zece volume la care se adaugă numeroase articole. Evoluția gândirii compozitorului poate fi urmărită prin ceea ce sugerează titlurile lucrărilor sale.

Pentru început, o sinteză: *New Directions in Music* (Waveland Press, 2000), volum precedat de *Experiments in Musical Intelligence* (A-R Editions, 1996) și de *Techniques of the Contemporary Composer* (Schirmer Books, 1997).

Avem și un titlu-interstiție: *The Algorithmic Composer* (A-R Editions, 2000). De remarcat este reproiectarea limbajului computațional asupra gândirii umane, compozitorul gândind prin *algoritmi*. Adică printr-un *set de instrucțiuni prin care poate fi soluționată o problemă*. Astfel, poate fi formulat, bineînțeles cumulativ, *algoritmul Palestrina* și *Bach*, contrapunctul fiind prin definiție și cel mai ușor *numerizabil*. Emergența computerului în gândirea componistică parcă readuce muzica la locul ei de drept, de unde a fost răpită timp de trei secole: din triviumul lingvistic înapoi în quadriviumul numeral-cosmic. E de înțeles că această *numeralitate organică* și *originară* a muzicii poate fi considerată un numitor comun prin protocolul de *algoritmizare* structurală a componentelor compoziționale: melodie, armonie, ritm, contrapunct și orchestrație.

Or, toate componentele *numerizabile* sau *algoritmizabile* ale muzicii funcționează în calitate de condiții determinante tocmai pentru a face posibilă formu-

Scanned with OKEN Scanner

larea componentelor „evadate" de sub controlul algoritmic. Şi anume: *intuiţia, imaginaţia şi emoţia* (compozitorului), *imaginaţia* şi *emoţia* (interpretului) şi *aşteptările* împreună cu *emoţia* (publicului). Într-un consens total cu ideile lui Roger B. Dannenberg:

> Ca formă de artă, muzica se distinge prin prezenţa multor relaţii care pot fi tratate matematic, inclusiv ritmul şi armonia. Există, de asemenea, multe elemente nonmatematice, cum ar fi tensiunea, aşteptarea şi emoţia. Muzica poate conţine relaţii simbolice sau structurale existente în cadrul şi între dimensiunile înălţimii, timpului, timbrului, armoniei, tempoului, ritmului, frazării şi articulaţiei. O altă sursă de complexitate este faptul că „muzica" poate însemna notaţie tipărită, informaţii despre performanţă (controlul instrumentului) sau sunete rezultate. În cele din urmă, muzica evoluează odată cu fiecare compoziţie nouă.[148]

Ultima propoziţie aduce un argument esenţial: *muzica evoluează*, după cum o demonstrează creaţia tuturor marilor compozitori. Iar fără *intuiţie*, fără nevoia determinantă de *a evolua* atât în planul *gândirii*, cât şi în planul întregii creaţii, viaţa, în înţelesul ei de segment temporal cu durată limitată, reduce imaginea unei inteligenţe artificiale creative la o evidentă ridiculitate.

La sfârşit, afirmarea temelor preconizate (adică a ideilor deziderative): *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style* (The MIT Press, 2001), *Computer Models of Musical Creativity* (The MIT Press, 2006) şi, revelator, *Ethics of Computer-Assisted Music* (2022). Despre ce fel de *etică* este vorba? Pentru programatorul uman referinţa este *moralitatea*, pe când pentru un *soft*, doar un ansamblu de *protocoale* (comenzi) *restrictive*.

Totuşi, (încă) este vorba despre procesul de compoziţie *asistat* de o *bază de date* cu prelucrare rapidă a informaţiilor criptate şi stocate electronic. În acelaşi timp, este formulată diferenţierea faţă de un întreg trecut – *contemporary composer*. Specificul stilistic este transpus în *algoritmi stilistici* în măsura în care reflectă un ansamblu de mijloace specifice unei anumite perioade istorice, adoptate prin consens colectiv drept referinţă normativă.

---

148. Traducerea aparţine autorului. În original: „As an art form, music is distinguished by the presence of many relationships that can be treated mathematically, including rhythm and harmony. There are also many non-mathematical elements such as tension, expectancy, and emotion. Music can contain symbolic or structural relationships existing within and between the dimensions of pitch, time, timbre, harmony, tempo, rhythm, phrasing, and articulation. A further source of complexity is that «music» can mean printed notation, performance (instrument control) information, or resulting sounds. Finally, music evolves with every new composition." Roger B. Dannenberg, „A Brief Survey of Music Representation Issues, Techniques, and Systems", *Computer Music Journal*, vol. 17, nr. 3, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, este vorba despre o *combinatorică algoritmică*. Aşa cum este, spre exemplu, programul *Emmy* (de la EMI, adică Experiments in Musical Inteligence), prin care David Cope produce versiuni *ersatz* („substitut") ale muzicii lui Scarlatti, Bach, Mahler, Prokofiev, Vivaldi, Mozart şi... Stravinski; sau chiar combinaţii stilistice *cross culture* între Bach şi jazz (în varianta *Swingle Singers*), după cum relatează muzicoloaga britanică Margaret A. Boden[149]. Cu alte cuvinte, computerul este „hrănit" cu un şir de modele referenţiale în calitatea lor de *prototipuri destinate emulării*. Or, în conservatoare, ştiinţa compoziţiei aşa se şi învaţă, prin emularea mai multor modele consacrate. La fel cum, spre exemplu, îşi structurase cursul de armonie compozitorul clujean Ede Terényi.

Sintagma-cheie rămâne, până la urmă, *combinatorica algoritmică*. Deoarece în continuare nu vorbim despre vreo *inteligenţă*, ci doar despre *puterea de procesare* a unor informaţii introduse de un operator uman, informaţii manipulate prin *softuri* asamblate tot de un programator uman. Aici poate fi observată o asemănare cu practica umană. Chiar cuvântul *compoziţie* înseamnă *punere împreună*, adică o combinare a unor articulaţii structurate într-o anumită ordine. Aceasta e tocmai definiţia formei muzicale.

Într-adevăr, poate fi imaginată situaţia în care o inteligenţă artificială va duce la bun sfârşit schiţa Simfoniei a X-a de Beethoven. Care-i va fi însă valoarea? Câtă vreme inteligenţa artificială nu poate fi considerată referinţă, aşa cum a fost considerat Franz Xaver Süssmayr (elev al lui Mozart), care a completat *Recviemul* neterminat al lui Wolfgang Amadeus; aşa cum este considerat Pascal Bentoiu, care a completat ultimele două simfonii ale lui Enescu, a patra şi a cincea; la fel cum Carl Ph. Emmanuel Bach a completat ciclul *Arta Fugii* al tatălui său, Johann Sebastian. Sau cum sunt cele patru (sau chiar şase) simfonii neterminate ale lui Schubert – a şaptea (patru variante de completare)[150], a opta (*Nenterminată*), a noua şi a zecea –, ori multiplele solicitări ale Almei Mahler către diverşi muzicieni pentru a încheia Simfonia a X-a a soţului său decedat, Gustav Mahler; o reală provocare pentru mai multe generaţii de muzicieni, printre care şi Krenek,

149. Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, London – New York: Routledge, 2004, p. 312. Este recomandabilă parcurgerea mai multor lucrări ale autoarei, profesoară în domeniul ştiinţelor cognitive, aflată, aparent, într-un dezacord public cu Noam Chomsky, în urma publicării *Mind As Machine: A History of Cognitive Science*, în două volume (Oxford University Press: 2006).

150. John Francis Barnett (1881), Felix Weingartner (1934), Brian Newbould (1980) şi Richard Dünser (2022). Partea a treia şi a patra din Simfonia a VIII-a sunt completate de Frank Merrick, acesta fiind urmat de Gerald Abraham, Brian Newbould (variantă înregistrată de Neville Marriner în 1983), William Carragan şi Anton Safronov (variantă dirijată de Vladimir Jurowski). În 2019, compania *Huawei* a angajat o inteligenţă artificială pentru completarea părţilor trei şi patru. Rezultatul a fost mediocru. Partitura Simfoniei a X-a a fost completată de muzicologul britanic Brian Newbould, care a completat mai multe lucrări ale lui Schubert.

Scanned with OKEN Scanner

Franz Schalk, Alexander von Zemlinsky şi Willem Mengelberg. Până la urmă în circulaţie au intrat trei versiuni realizate de trei muzicologi diferiţi: Clinton Carpenter, Joseph Wheeler şi Deryck Cooke (cea mai cunoscută versiune).

Un caz notoriu a devenit obsesiva rescriere – scurtând, rescriind, reorchestrând – a propriilor simfonii de către Anton Bruckner, situaţie care permite atât urmărirea metodei şi a gândirii sale muzicale, cât şi evoluţia în timp a întregii concepţii. Prin acest demers, compozitorul instituie o ierarhie originală în trei paşi. Primul pas îl reprezintă versiunea originală, urmată de versiunea revizuită, al doilea pas, după care urmează consecuţia mai multor versiuni ulterioare, adică cel de-al treilea pas.

Anton Bruckner porneşte de la Simfonia nr. 0, caz unic în istoria muzicii. Profesorul său de contrapunct, Simon Sechter, i-a cerut să se oprească din a-i mai trimite *exerciţii de fugă* (gen contrapunctic), iar dirijorul Hermann Levi (evreul prieten apropiat al antisemitului Richard Wagner) îl implora pe Bruckner: „Vă rog, vă rog, nu schimbaţi prea multe, este bine aşa cum e deja!" Astfel, Bruckner introduce în practică *problema versiunilor*: patru pentru Simfonia nr. 1, cinci pentru nr. 2, cinci pentru nr. 3, şapte pentru nr. 4 şi alte patru pentru nr. 8. Este dificil de imaginat ceva asemănător cu *problema versiunilor* în cazul unei „inteligenţe" artificiale.

Or, pentru un compozitor uman funcţionează conceptul *consum de libertate*. Nu una *algoritmică* (libertate algoritmică? biţi emancipaţi?), ci una *imaginativ-intuitivă*. Fiecărei idei formulate îi corespunde un *quantum* de libertate consumată. Acesta este preţul real. Ar fi de presupus că valoarea unei idei muzicale poate fi evaluată prin cantitatea de libertate consumată, adică printr-o serie de *versiuni notate*, aşa cum este, spre exemplu, tema *Oda bucuriei*, din partea a patra a Simfoniei a IX-a de Beethoven, după cum reiese din *Carnetele cu schiţe* ale compozitorului. Astfel, procesul de compoziţie al unei *lucrări* muzicale durează până când e consumată cantitatea de libertate. Este vorba despre *volumetrii* diferite, deoarece un *preludiu*, în termenii lui Bach, Chopin şi Skriabin, va necesita o cantitate mai mică decât o *uvertură*, în termenii lui Beethoven sau Brahms. Iar o *operă*, în termenii lui Wagner, va consuma incomparabil mai multă libertate decât monodrama *Erwartung* a lui Schönberg sau monooperele *Vocea umană* ale lui Poulenc şi *Telefonul* lui Menotti. În cazul *compozitorului uman*, totul planează într-o evidentă relativitate.

Referinţele sunt diferite. La fel cum diferă şi determinantele alegerilor făcute de un compozitor şi de o „inteligenţă" artificială, mecanică prin însăşi inexistenţa unei *intuiţii*. În cazul acesteia, nu există decât multiple combinaţii posibile, generate în urma unei *cereri* explicit şi coerent formulate de un operator uman. Sau prin formule matematice, aşa cum funcţionează protocolul *stocastic* în muzica lui Iannis Xenakis. „Performanţa" unui computer este definită de puterea procesorului şi cantitatea de informaţii stocate în baza

Scanned with OKEN Scanner

de date. Este, aşadar, de aşteptat ca într-un viitor apropiat, odată cu dezvoltarea tehnologiei cuantice, *simulacrul* să nu mai poată fi identificat ca atare. Toate acestea se află într-o fidelă corespondenţă cu celebra lege – din cele trei – formulată de Arthur C. Clarke, care arată că „orice tehnologie suficient de avansată este imposibil de distins de magie"[151]. Ca o concluzie, orice inteligenţă artificială suficient de avansată nu mai poate fi deosebită de inteligenţa umană. Astfel, în prezent, încă mai avem de-a face cu o inteligenţă artificială insuficient de avansată, care poate fi considerată doar un instrument cu multiple protocoale procedurale. Ceea ce calitativ nu deosebeşte un computer de un creion.

Care este valoarea *experienţei* şi care este, de asemenea, valoarea *participării*, de fiecare parte a hotarului despărţitor dintre *uman* şi *mecanic* (electronic sau cuantic)? Despre ce *experienţă* şi *participare*, adică una *implicată*, poate fi vorba în cazul unei interfeţe? Cu alte cuvinte, care este *sporul* dobândit prin experimentarea muzicii şi care este *sensul* participării componistice, performative sau pasiv-auditive în cazul unui individ uman şi al inteligenţei artificiale? Asimilarea *calităţii* şi *stocarea* cantităţii? Or, limbajul primar al unei inteligenţe artificiale este altceva (C++, Java, Fortran, Python) decât limbajul noţional uman. Spre deosebire de conştiinţa umană, o compoziţie muzicală, un text noţional sau o imagine produse de inteligenţa artificială sunt doar *efecte mimetice*, în calitatea lor de *output*, *reacţii*, adică de *feedback*, „traduse" în termenii operatorului (sau ai consumatorului) uman.

Oare poate fi vorba despre intenţia şi determinarea de *a transmite* propria experienţă mediată artistic în cazul unei *baze de date*, oricât de puternic i-ar putea fi procesorul? Care ar putea fi, în cazul „inteligenţei" artificiale, analogia pentru *spaţiul intuitiv* sau *abilitatea ficţională*, ambele instrumente utile în procesul autoaplicat de *expansiune cognitivă*? Oare este vorba despre *cunoaştere* în cazul unui „abac" sau „depozit" (sau ambele) electronic? Nici vorbă de aşa ceva. Despre ce fel de „cultură" muzicală şi spaţiu public ar mai putea fi vorba în acest caz?

Algoritmul implacabil al implementării

Aici îşi spune cuvântul sintagma *Overton window*, concepţia inginerului şi juristului american Joseph Paul Overton, care face posibilă *acceptarea inimaginabilului*. O foarte eficientă tehnică de implementare graduală a unui concept,

151. Traducerea aparţine autorului. În original: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic." Acest *adagio*, al treilea, face parte din „Cele trei legi ale lui Arthur Clarke". În această formă, aserţiunea a apărut pentru prima dată în eseul din 1962, „Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination", inclus în volumul *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*, New York: Harper & Row, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

a unei teorii, a unei atitudini, aplicată atât grupurilor umane mari, cât şi unui singur individ. Sintagma propunea criterii de evaluare şi de orientare (interesată) a reacţiei publice faţă de ideile emergente (formulări ale posibilului) vehiculate în discursul public (politic). Cu alte cuvinte, *fereastra Overton* evalua verosimilitatea posibilului politic ca perspectivă a unei reale construcţii sociale. În realitate, este vorba despre o *tehnologie de manipulare* a opiniei publice, acţiune cu succes garantat. Odată implicată şi astfel ancorată într-o dezbatere publică, tot ceea ce ar mai rămâne de făcut ar fi *deplasarea* conştiinţei publice de la *respingerea radicală* la o *acceptare entuziastă*. Adică transformarea unui *tabu* într-un *fetiş* sau a *inimaginabilului* în ceva *popular*. Cu alte cuvinte, acest lucru înseamnă posibilitatea de a implementa orice idee. În articolul intitulat „How to destroy a culture in 5 easy steps"[152], publicistul american Joe Carter formulează cinci categorii corespunzătoare celor cinci stagii ale transformării: *inimaginabil*, *radical*, *acceptabil*, *sensibil* sau *raţional* (familiar) şi, într-un final, *popular*. Evident, ultima categorie reprezintă un foarte puternic instrument al *politicului* (indiferent în ce accepţie).

Ce legătură există însă între *fereastra Overton* şi conceptul de *inteligenţă artificială*? Una directă. Pe parcursul a cel puţin două secole – de la Meyrink şi până la William Gibson şi Nicholas Negroponte (cu volumul *Being Digital*), ajungând până la David Cope –, conştiinţa publică a parcurs, în sfera gândirii muzicale, exact cele cinci (sau şase) etape amintite, de la *inimaginabil* până la *politic*. Astfel, a devenit acceptabilă, în sensul de intrinsecă şi normală, adică *naturală*, ideea *alterităţii non-* sau *inumane*. Aceasta nu mai e percepută drept ceva *ameninţător*, noua ei calitate fiind cea a unei *entităţi de companie* sau a unei achiziţii necesare şi stimulatoare în procesul de expansiune cognitivă. Şi toate acestea fără conştientizarea că, prin *emulare*, inteligenţa artificială îşi materializează propria *alteritate absolută*, iar *algoritmul uman* devine doar un eufemism. Concepţia lui Joseph P. Overton explică totodată şi cel puţin trei probleme care ţin de sfera existenţei artistice şi, în special, a celei muzicale, după cum urmează.

---

152. Joe Carter, „How to Destroy a Culture in 5 Easy Steps", *First Things* (29 iunie 2011), https://firstthings.com/how-to-destroy-a-culture-in-easy-steps. Oricât de importante ar fi aceste cinci categorii, *5 Steps* invocă importanţa *parcurgerii distanţei* dintre fiecare două categorii vecine. Deoarece fiecare spaţiu parcurs, numit *iteraţie*, generează următoarea calitate. Întreg procesul constă din câteva astfel de *iteraţii*: *inimaginabilul* este transferat în *radical*, devenind un fetiş la modă şi, spre exemplu, temă a unei dezbateri ştiinţifice. A doua iteraţie – de la *radical* la *acceptabil* – presupune formularea unui *eufemism* neutru. A treia – de la *acceptabil* la *raţional* (justificat, veridic) – legitimează substituirea valorilor printr-o ideologie a libertarianismului social. A patra – de la *raţional* la *popular* – constă în personalizarea problemei şi obţinerea consimţământul public faţă de persoane cunoscute care încalcă tabuuri. Ultima iteraţie, a cincea – de la *popular* la *politic* – afirmă instaurarea unei norme noi prin sondaje de opinie şi prin adoptarea unor legi. După cum se vede, conceptul de *libertate* este prezent şi în acest caz.

Scanned with OKEN Scanner

Problema *noutăţii*. Cum altfel dacă nu prin această schemă în cinci (şase) paşi poate fi explicitată transformarea atitudinii faţă de muzica atonală a lui Schönberg, de la *respingere violentă* la *ipostaziere clasicizantă*, în calitatea ei de referent valoric? Cu alte cuvinte, problema se rezumă la implementarea inovaţiei. De asemenea, cum se ajunge de la scandalul provocat de Varèse cu muzica bruitistă şi de Stravinski ca autor al baletului *Primăvara sacră*, la consacrarea lor drept *giganţi ai muzicii secolului al XX-lea*? La fel stau lucrurile şi cu opera *Ruslan şi Ludmila* de Glinka, blamată la vremea primei sale montări, dar şi cu opera *Carmen* de Bizet, considerată iniţial o „inadmisibilă" ofensă adusă gustului public datorită subiectului său, împrumutat de la realistul Mérimée, povestea unei lucrătoare gitană la o fabrică de ţigări? Un alt exemplu ar putea fi opera *Traviata* de Verdi, atât de populară astăzi, care e despre o curtezană. La fel, în *Lulu* de Alban Berg apare un personaj feminin în ipostaza de *femme fatale*, implicată în sclavie sexuală, omucideri, prostituţie şi având o admiratoare lesbiană. În timp ce în baletul pantomimă *Mandarinul miraculos* de Bartók totul devine burlesc: trei vagabonzi folosesc o prostituată pentru a atrage clienţi cu scopul de a-i jefui.[153]

Observaţie. Carmen este şi opera care şi-„a ucis" creatorul. A fost montată la 3 martie 1875, iar Bizet a murit după trei luni, la 3 iunie. Ceaikovski a fost mai puţin norocos, murind la doar nouă zile (6 noiembrie 1893) după prima audiţie a Simfoniei a VI-a, *Patetica* (în 28 octombrie 1893).

Şi, în egală măsură, cum ar putea ajunge auzul public european să perceapă drept muzică tradiţiile regionale orientale (India, China, Japonia, Indonezia), fără a fi trecut prin „sita Overton"? Sau, spre exemplu, să accepte tradiţia muzicii rurale la paritate cu valoarea muzicii clasice? Or, o asemenea descoperire o face atât Debussy la Expoziţia Universală de la Paris din 1889, atunci când aude pentru prima dată sonoritatea unei orchestre *gamelan* balineză, cât şi Constantin Brăiloiu, atunci când se angajează în afirmarea *folclorului*, adică a muzicii tradiţionale, ca obiect legitim al cercetării ştiinţifice şi ca domeniu ştiinţific – etnomuzicologia – cu drepturi depline. Întâlnirea lui Debussy cu gamelanul indonezian este o consecinţă a expansiunii coloniale în spaţiul extraeuropean de la sfârşitul secolului al XIX-lea. „Progresia Overton" a declanşat însă procese

153. Acest balet-pantomimă reprezintă o replică modernistă răsturnată în *grotesc* la drama muzicală *Tristan şi Isolda* a lui Richard Wagner. Ca o imagine în *negativ* a iubirii transcendentale care îşi poate găsi împlinirea doar în moarte, la Bartók, personajul principal – Mandarinul, funcţionar chinez –, atras şi excitat de mai multe dansuri ale seducţiei, nu poate fi omorât de cei trei vagabonzi până nu intră în posesia trupească a prostituatei. După fiecare atac aparent fatal, el învie şi îşi reia urmărirea Fetei, oricare şi oricâte răni mortale i-ar fi cauzat cei trei „peşti". Nu mai este vorba despre Dragoste, ci despre Posesiune, iar Moartea salvatoare îi este permisă Mandarinului fericit doar după consumarea deplină a dorinţei sexuale.

Scanned with OKEN Scanner

incomparabil mai complexe în spațiul intraeuropean, în special la trecerea de la Renașterea modală-polifonică, *muzică orientată contrapunctic*, la barocul tonal-funcțional-omofon sau la o *muzică orientată armonic*, reformulând până și *polifonia contrapunctică modală* în termenii organizării *tonal-funcționale*. În comparație cu lucrările lui Palestrina, Gesualdo și Monteverdi, și pastoralele Cameratei florentine, dar și ceea ce afirma tratatul-manifest *Le nuove musiche* (1602) a lui Giulio Caccini, acestea păreau a fi niște exerciții stângace ale unor diletanți.

Problema *canonului*. Nici Bach, nici Bruckner, nici Mahler, nici Berlioz și, mai ales, nici americanul Charles Ives, nu au avut în timpul vieții notorietatea de care se bucură în prezent în calitatea lor de clasici cu valoare universală. Este așadar de presupus că în conștiința publică, imaginea fiecăruia dintre ei a trebuit să parcurgă etapele lui Overton. Spre exemplu, ca angajat civil al bisericii, Bach nu a avut prea multe posibilități de a-și propaga creația. Doar ca interpret, adică în calitatea exclusivă de organist și doar ca improvizator, a putut el face acest lucru. Trăind într-o societate strict ierarhizată, muzica pe care o compunea, cu un conținut religios (precum *Matthäus Passion* și ciclul *Cantate*) sau laic (*Șase concerte brandenburgicei*), putea fi propagată ca atare doar în mediile elitei nobiliare (de pildă, *Ofranda muzicală* pe o temă dată de imperatorul Friedrich al II-lea al Prusiei), având deci și doar un conținut laic. Ca notorietate însă, Bach rămânea mult în urma „geamănului" său Händel, al cărui parcurs prin „pragurile Overton" a fost diferit și mult mai simplu. L-a salvat recursul la genul *oratoriu*, inegalabila măiestrie și omogenitatea confesională a spațiului britanic și german, toate acestea propulsându-l destul de repede la nivelul de referință națională. Conceptul lui Overton revelează procesul canonizării (unui compozitor sau a unui interpret) în calitatea lui de *construct consensual evolutiv* și permite o analiză diferențiată focalizată pe specificul parcurgerii fiecărei etape: de la *noutatea radicală* până la consacrarea valorică în conștiința publică.

Problema *inteligenței artificiale creative*. Este necesară o diferențiere între imaginația scriitorilor de *cyberpunk* și a producătorilor de *anime*, și starea tehnologiei cibernetice de azi. În prezent, inteligența artificială funcționează ca un însoțitor (spațiu de mediere) al creativității umane și ca un mediu cu *potențial generativ*, astfel că, recurgând la aceasta, se pot obține *sporuri compensatorii* de idei și concepții noi pe care alte medii nu le oferă. În câmpul gândirii muzicale este vorba despre *muzica electronică* și despre tehnologia *sintezei sonore*. La rândul său, conceptul de *sinteză* oferă posibilitatea de a emula atât imaginea acustică a instrumentelor materiale, de la sonoritate solo până la orchestra simfonică, cât și diverse componențe corale. Până aici doar *imitații*, *mimetism* și un asiduu *compilatorism*. Și, cum în prezent se insistă pe ideea că (încă) nu este vorba despre înlocuirea individului uman, se poate deduce că întreg proiectul se află în tranziție spre a treia iterație – de la *acceptabil* la *rațional*, adică justificat și firesc –, care este etapa expansiunii tipologice și a implementării ca *referință utilitară*.

Scanned with OKEN Scanner

Care ar fi mediile de implementare a producţiei inteligenţei artificiale, câtă vreme în prezent nimeni nu poate lua în serios frecventarea unui concert cu *muzică generată* printr-o interfaţă virtuală? Deşi există deja fenomenul *V-Concert*, în care *avataruri holografice* performează ca *reprezentări digitale* proiectate pe o scenă de concert. Un exemplu în acest sens a fost, de pildă, concertul formaţiei KISS din 2 decembrie 2023, ţinut la Madison Square Garden (New York) sau formaţia virtuală Gorillaz în concertul din 2018. Iniţiative asemănătoare pot fi constatate şi în industria K-Pop din Corea de Sud. De asemenea, se poate asista la un concert al formaţiei Duran Duran în ambientul virtual al jocului *Second Life* (2006), un ubicuu *metavers*, ca jocul *Cyberpunk* (2020). Implementarea virtualităţii a fost accelerată forţat şi de anii de izolare ai pandemiei de COVID-19 (2020-2021).

Este de constatat şi o considerabilă îmbogăţire a lexicului corespunzător fenomenului: „virtual band" (implementat de Gorillaz încă în 2000 sau de formaţia coreeană Eternity), „virtual idol" (în special în Japonia prin cântăreaţa virtuală Hatsune Miku sau prin formaţia Babymetal; dar şi în cazul „suedezului" Crazy Frog şi a norvegienilor de la Pentakill, care au deja trei albume), „virtual singer", „virtual group", „virtual artist", „cartoon group", „idol", „singer" şi „artist". În materie de „creativitate" muzicală, potenţialul unei „inteligenţe" artificiale încă trenează la nivel de *clonare* sau *replicare* a informaţiilor deja stocate. Platforme ca Suno AI, Udio, SoundGen AI, BOOMY, Soundful, LANDR, AIVA, AudioCipher şi Sonauto câştigă tot mai mult teren pe piaţă şi poziţii tot mai înalte în topuri, propunând însă aproximativ aceeaşi gamă de servicii: production, mixing and mastering. Nimic mai mult.

Dacă însă *mimetismul* ar fi dus până la ultimele sale consecinţe, atunci, pentru ca o inteligenţă artificială să devină cu adevărat *creativă*, ar trebui să-i fie inventată o *muză*. O „muză virtuală" dătătoare de inspiraţie *poetică*, aşa cum îi declară intrarea în lume profesorul american Charles O. Hartmann prin titlul cărţii sale *Virtual Muse: Experiments in Computer Poetry*[154]. Însă povestea nu se poate opri aici. S-ar putea ca nici Nicholas Negroponte, nici Michio Kaku, nici Alvin Toffler, şi nici Andrey Korotayev să nu fi „ghicit" imaginea viitorului, chiar dacă ar fi pornit de la premize care ar oferi rezultate coerente şi chiar credibile.

Ultimele cercetări în materie de neuroştiinţă au determinat emergenţa unei noi paradigme în ceea ce priveşte concepţia şi reprezentarea conştiinţei umane. De aici reiese în mod limpede că aşa-numita *inteligenţă artificială* (deşi, în realitate, este vorba despre *conştiinţă artificială*) a fost concepută după un model învechit – o „pastişare" mimetică (adică mecanică) a unui model incomplet, eronat chiar –, făcând parte dintr-o paradigmă ştiinţifică pe cale de a fi destituită. Cu alte cuvinte, inteligenţa artificială nu este nici despre *inteligenţa* şi nici despre *conştiinţa* uma-

154. Charles O. Hartmann, *Virtual Muse: Experiments in Computer Poetry*, Hanover NH: University Press of New England, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

nă. Este despre altceva. E posibil, atunci, ca și imaginea și substanța realității să se dovedească a fi cu totul diferite de consensul existent în prezent.

În fapt, studiul creierului a fost până acum unul preponderent topic, concentrat pe chestiunea *localizării*: centrul vorbirii – în zona Broka; emoțiile – în amigdală (sistemul limbic); memoria – în hipocamp, în lobul temporal, în sistemul limbic și în cortexul cerebral. Unde ar putea fi însă localizată conștiința? Poate fi ea izolată și măsurată? Este conștiința rezultanta unei arhitecturi cerebrale complexe? Este ea rezultanta procesului de circulație a informației prin rețelele neuronale? S-ar putea oare ca o conștiință umană să nu se găsească acolo unde a fost mereu căutată? Adică în creier?[155]

În al doilea rând, problema evoluției de la *inteligența* la *conștiința artificială* urgentează tot mai mult atingerea stării de *singularitate*, atunci când *mașina* va intra în posesia propriului cod, scoțându-l de sub controlul uman și decizând o direcție a evoluției care s-ar putea să nu mai fie corespunzătoare sensurilor umane. Atingerea acestei stări – depășirea servituții – se preconizează a se petrece între anii 2030 și 2040[156]. Ar putea oare o inteligență artificială să fie una prietenoasă, așa cum afirmă Eliezer Yudkowsky[157], deși toate promisiunile și pronosticurile benefice și empatice sunt, evident, argumente *promoționale*, adică *pro domo*? Or, filme ca *The Lawnmower Man* (1992) sau *Tron* (1982) și *Tron: Legacy* (2010) prezintă cealaltă „față" a *conștiinței virtuale*, una ostilă, într-un amestec distopic între totalitarismul nazist și cel sovietic. Ilustrativă ar fi mai degrabă figura mitologică a „generalului" Ned Ludd și a războiului luddiților împotriva utilajelor mecanice, dar și *Dune: The Butlerian Jihad* (2002), romanul science-fiction al lui Brian Herbert și Kevin J. Andreson despre războiul sfânt împotri-

155. La momentul de față au fost formulate cel puțin trei teorii de frontieră: IIT – *Integrated Information Theory* a lui Giulio Tononi; GNWT – *Global Neuronal Workspace Theory* a lui Stanislas Dehaene (avându-l pe Bernard Baars ca părinte fondator); și *Orchestrated Objective Reduction* a lui Roger Penrose și Stuart Hameroff. Toate cele trei teorii formulează narațiuni încă *insolite* în raport cu stadiul actual al neuroștiințelor. Primele două teorii se concentrează asupra fenomenului de *câmp*. Spre exemplu, IIT consideră *conștiința* în relație cu coeficientul de integrare a informațiilor, existând un prag de la care aceasta devine funcțională și astfel constatabilă. La rândul ei, GNWT insistă pe imaginea de *rețea neuronală de distribuire globală* a informațiilor, care face posibilă conștiința; iar OOR stipulează că fenomenul conștiinței nu acționează nici în imaginea de *rețea* și nici ca un cuantum de *informații integrate*, ci rezultă din acțiunea de sincronizare a *microtubulelor* din interiorul neuronilor.

156. Predicția îi aparține lui Vernor Vinge, scriitor de SF care este, de asemenea, și autorul sintagmei *technological singularity*. Pentru mai multe detalii, a se consulta Vinge, Vernor, „The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era", lucrare prezentată la simpozionul „VISION-21", NASA Lewis Center și de Ohio Aerospace Institute, 30-31 martie 1993, http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html.

157. Eliezer Yudkowsky, „Artificial Intelligence as a Positive and Negative Factor in Global Risk", în *Global Catastrophic Risks*, ed. Nick Bostrom și Milan M. Ćirković, New York: Oxford University Press, p. 308-345.

Scanned with OKEN Scanner

va *maşinilor gânditoare*, darul gândirii şi al conştiinţei aparţinând exclusiv fiinţei umane.

Excluzând ipotezele interferenţei prin *supercablare cerebrală*, ca în *Hardwired* de Walter Jon Williams sau în *Johnny Mnemonic* de William Gibson, şi nefiind nici ceva *metauman*, ca în *Valurile liniştesc vântul*, roman al fraţilor Arkadi şi Boris Strugaţki, *singularitatea artificială conştientă* s-ar putea dovedi a fi doar *indiferentă*[158]. Cu alte cuvinte, fără posibilitatea *tranzitivităţii* între codurile de lectură şi comunicare ale omului şi ale maşinii şi în lipsa unui set de precepte etic-morale, înrădăcinate exclusiv în condiţia şi conştiina umană, oamenii ar deveni *invizibili* pentru această conştiinţă. Aşa cum sunt, la rândul lor, furnicile pentru oameni. Şi atunci, despre ce creativitate ar mai putea fi vorba? Şi despre ce fel de comunicare? Despre *compilaţii* de substanţă *mimetică*, pe care o inteligenţă artificială le-ar realiza pastişând întreg tezaurul gândirii (muzicale, teatrale, plastice, poetice şi literare universale)? Şi cu ce scop? În comparaţie cu potenţialul incongnoscibil al unei *singularităţi artificiale*, ceea ce azi reprezintă – şi se vrea a fi în egală măsură – o *inteligenţă artificială*, poate fi considerat, în cel mai bun caz, cel mult un *instrument multifuncţional* cu o *conduită controlată* prin *protocoale imperative*.

Alte două idei neliniştesc şi incită în egală măsură: ideea *evoluţionismului darwinist* şi conceptul *sublimului matematic*. Având deja două entităţi artificiale concatenate într-o interacţiune *evolutivă* – inteligenţa artificială ca *schiţă* şi ca *instrument*, şi singularitatea ca următoarea şi, poate, ultimă etapă –, îngrijorarea lui Samuel Butler (1835-1902) în *Book of the Machines* (*Erewhon: Over the Range*, 1872, text apărut la doar 13 ani de la apariţia *On the Origin of Species* de Darwin, 1859) are două surse: (1) maşinile pot să dezvolte propria lor *conştiinţă* şi (2) acestea pot iniţia un proces de *autoreplicare*. Fiind atinsă starea de *singularitate* artificială, sintetică sau digitală[159], este de presupus că nu va fi vorba despre o simplă *replicare mecanică*, ci va fi implicată, în mod necesar, *inovaţia*, ca emulare a ideii darwiniste a *evoluţiei* prin *selecţie naturală*. Nu e deloc surprinzător că teoria lui Darwin ajunge să fuzioneze cu entuziasmul industrial de la sfârşitul secolului al XIX-lea, fuziune ilustrată într-una din epistolele lui Samuel Butler, intitulată „Darwin among the Machines" (1863). În scrisoare, autorul postulează posi-

158. „No threat to human existence is posed by today's AI systems of their near-term successors. But if and when superintelligence is created, it will be of paramount importance that it be endowed with human-friendly values. An imprudently or maliciously designed superintelligence, with goals amounting to indifference or hostility to human welfare, could cause our extinction." Nick Bostrom, „The Transhumanist FAQ: A General Introduction." Version 2.1, World Transhumanist Association, 2003, https://nickbostrom.com/views/transhumanist.pdf.

159. Aceste trei cuvinte se succed în accepţia lor de trei etape de asimilare a *maşinii* şi a *mecanicului* ca o nouă categorie a imaginarului uman. De la accepţia iluministă a corpului uman ca *mecanism cinetic* şi *pneumatic* format din *pistoane* şi *cilindri* acţionate ca un sistem *hidraulic*, Revoluţia Industrială a secolului al XIX-lea aduce un nou termen, *artificiul*, inovaţia ştiinţifică aduce ideea de *sinteză*, iar convergenţa dintre cibernetică şi virtualitate produce ideea *digitală*.

Scanned with OKEN Scanner

bilitatea unei *vieţi mecanice* care ar determina o *evoluţie* şi care, în final, ar cauza substituirea oamenilor prin maşini ca specie dominantă. Această eventualitate ar trebui să determine un război necruţător, dus până la exterminarea totală a maşinilor.

O premoniţie mult mai sumbră este formulată de George Dyson în cartea *Darwin Among the Machines: The Evolution of Global Intelligence* (1998). Istoricul american afirmă direct că evoluţia *minţii* (artificiale) *conştiente* este inevitabilă – chiar dacă nu se ştie dacă va fi una „individuală" sau un „stup"/„muşuroi", ori dacă se va putea sau nu comunica cu ea – şi că internetul este deja o entitate sensibilă. Tot lui Dyson îi aparţine şi ideea *universului digital*. Spre deosebire de un mecanism, în spaţiul cosmic fiinţa umană supravieţuieşte doar în „acvariul" unui costum spaţial. În acelaşi timp, colonizarea unei planete necesită transformarea acesteia într-un „acvariu" mai mare (prin procedura de *teraformare*). Entitatea *nonvie* şi *nonumană* nu suferă de blocaj *respirator* şi *hidraulic*. Astfel, un *robot cu singularitatea drept conştiinţă* poate fi un explorator spaţial şi un colonizator planetar ideal. Totuşi, deznodământul rămâne previzibil, aşa cum îl explică matematicianul britanic Irving John Good: „Astfel, prima maşină ultrainteligentă este *ultima* invenţie pe care omul trebuie să o facă vreodată, cu condiţia ca maşina să fie suficient de docilă pentru a ne spune cum să o ţinem sub control."[160] Iar savantul american Ray Kurzweil completează cu o predicţie mai mult decât probabilă:

> Odată ce vom reuşi să creăm o maşină care poate trece testul Turing (în jurul anului 2029), perioada următoare va fi o eră a consolidării, în care inteligenţa nonbiologică va înregistra progrese rapide. Cu toate acestea, expansiunea extraordinară preconizată pentru Singularitate, în care inteligenţa umană este multiplicată de miliarde, nu va avea loc decât la mijlocul anilor 2040.[161]

---

160. Traducerea aparţine autorului. În original: „Thus the first ultraingelligent machine is the last invention that man need ever make, provided that the machine is docile enough to tell us how to keep it under control." Irving John Good, „Speculations Concerning the First Ultraintelligent Machine", în *Advances in Computers*, vol. 6, New York: Academic Press Inc., 1965, p. 33.

161. Traducerea aparţine autorului. În original: „Once we've succeeded in creating a machine that can pass the Turing test (around 2029), the succeeding period will be an era of consolidation in which nonbiological intelligence will make rapid gains. However, the extraordinary expansion contemplated for the Singularity, in which human intelligence is multiplied by billions, won't take place until the mid-2040s." Ray Kurzweil, *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, New York: Viking Penguin, 2005, p. 203. Savantul american este autorul altor două titluri relevante: *The Age of Intelligent Machines* (1990), *The Age of Spiritual Machines* (1999), şi, ca o continuare la titlul citat, *The Singularity Is Nearer* (2024). De asemenea, Kurzweil este autorul ideii de *accelerare exponenţială* a progresului tehnologic.

Scanned with OKEN Scanner

A doua problemă – sublimul estetic/artistic versus sublimul matematic/științific (corespunzând tipologiilor lui Kant), fără a-l mai aminti și pe cel religios – rămâne a fi o problemă doar pentru conștiința umană. Căci e vorba despre mai multe trepte ale *imensității* și manifestări ale *forței* în dimensiuni de necuprins cu simțurile sau cu imaginația. Spre deosebire de *grandoarea imaginii* și a *ideii*, dar și a *forței ca energie*, sublimul matematic – sublimul inimaginabilului – oferă posibilitatea modelării ambelor infinituri – *micro* și *macro* –, generând stări de realitate care scot la iveală cu mai multă putere și, implicit, claritate limitările obiective ale condiției umane. Natura sa fiind una *metasensibilă*, sublimul matematic, în accepția sa umană, este cuprins între hotarele, deci și limitele, conștiinței umane, ceea ce, în cazul unei *singularități artificiale*, s-ar putea dovedi o realitate cu adevărat insondabilă și incomesurabilă.

În încercarea de găsire a unei soluții la problema *creativității artificiale*, o primă reacție ar fi *nedumerirea* provocată de această *bifurcație*: de ce ar fi nevoie, până la urmă, de o *creativitate redundantă* (o *tautologie generativă*), atâta vreme cât există deja și Stravinski, și Debussy, și Webern, așadar și o certă continuitate în câmpul gândirii și practicii muzicale? La ce bun un filon creativ *artificial*, care nu are nimic de-a face cu creativitatea autentic umană, singura cu adevărat comprehensibilă? Având în vedere, pe de o parte, posibilitatea unei noi paradigme a conștiinței umane și, pe de altă parte, faptul că *inteligența artificială* reprezintă doar o „schiță" a viitoarei *singularități artificiale indiferente*, stranie pentru om și străină umanului, tocmai ideea de creație muzicală rămâne o abilitate (misterioasă) exclusiv umană. Doar astfel își păstrează aceasta atât sensul originar, cât și conținutul și valoarea intrinsecă.

În contextul unui prezent *postuman* și al *singularității artificiale* emergente, s-ar putea ca tocmai *creativitatea* să rămână o dovadă reală, un refugiu și o sursă pentru autentica umanitate. În termenii *singularității digitale* însă, toate aceste cuvinte ale limbajului noțional uman își pierd înțelesul. Aceeași concepție *postumanistă* împinge accepția *creativității* mult dincolo de perspectiva antropocentrică, încadrând-o, ca într-o familie, printre numeroase alte forme generative posibile, încă necunoscute.

Luând în considerare toate informațiile prezentate anterior, în special *accelerarea exponențială a progresului tehnologic* – în științele creierului, ale conștiinței și ale gândirii –, devine evidentă imposibilitatea de a formula o predicție pertinentă, având în vedere viteza tot mai mare a *salturilor paradigmatice*. Or, într-o asemenea realitate, întreaga cunoaștere contemporană devine o *antecameră* a unei realități diferite care, inevitabil, va fi instaurată. Noua realitate va fi definitivată în cel puțin doi pași. Primul este deja făcut prin conceptul de *eră tehnotronică*, așa cum a fost el formulat de politologul american Zbigniew Brzezinski în volumul său, mai puțin cunoscut, intitulat *Between Two Ages: America's Role in the*

Scanned with OKEN Scanner

Technetronic Era[162]. Ca o completare constatativă, fără implicaţii sau elemente de natură geopolitică, a urmat volumul *Being Digital* al lui Nicholas Negroponte[163]. Următorul pas îşi aşteaptă acumularea de realizări pentru a fi efectuat, deşi predicţiile nu lasă nici cea mai mică marjă de îndoială. Noua realitate este prefigurată în ambele volume ale lui Ray Kurzweil – *The Singularity Is Near* (2005) şi *The Singularity Is Nearer* (2024) –, care parcă anunţă apariţia unui al treilea volum, de această dată despre singularitatea artificială instaurată, despre robotică implementată pe larg, despre „magie" nanotehnologcă, reţele neuronale sintetice, nelipsind nici tema prelungirii vieţii umane, toate deja posibile spre mijlocul secolului al XXI-lea (2045).

Observaţie. Ca argument de întărire, în acest şir se înscriu şi ciclurile lui Fernan Brodel, care definesc cele patru perioade majore ale istoriei universale: prima – 1250-1507/1510 (cu o culminaţie la 1350); a doua – 1507/1510-1733/1743 (culminând la 1650, imediat după Pacea de la Westfalia din 1648); a treia – 1733/1743-1896 (perioadă al cărei apogeu e atins în jurul anului 1817, precedat de instaurarea noii ordini europene postnapoleoniene prin Congresul de la Viena, 1814-1815); şi a patra – ciclul actual, început în 1896 (culminând în deceniul 1970-1980) şi care se va termina aproximativ între 2040-2050.

Aşadar, gândirea artistică, în special cea muzicală, converge, în mod cumulativ, cu celelalte predicţii, avându-şi punctul culminant în acelaşi deceniu 1970-1980 (marcat de tranziţia de la modernism la postmodernism şi de o evidentă stagnare conceptuală), confirmând astfel predicţia muzicologului german Friedrich Blume privind noua paradigmă în gândirea şi practicile muzicale, care ar urma să se instaureze în 2050[164].

---

162. Zbigniew Brzezinski, *Two Ages: America's Role in the Technetronic Era*, New York: The Viking Press, 1970.

163. Nicholas Negroponte, *Being Digital*, Alfred A. Knopf, Inc., 1995.

164. Friedrich Blume a formulat concepţia schimbării de paradigmă în istoria muzicii la intervale de aproximativ 150 de ani. Astfel, dacă pornim înapoi de la anul 1900, ajungem la anul 1750 – sfârşitul barocului. Următorul salt înapoi marchează, la 1600, sfârşitul Renaşterii şi începutul barocului. În acelaşi timp, anul 1450 reprezintă sfârşitul Evului Mediu şi începutul Renaşterii. Proiectând, în schimb, 150 ani din anul 1900 în celălalt sens, ar urma că viitoarea schimbare de paradigmă să se petreacă în jurul anului 2050. O ciclicitate identică este prezentată şi în volumul lui Richard L. Crocker, *The History of Musical Style*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Monografii

Aranovski, Mihail. *Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1970 годов* [Explorări simfonice: Problema genului simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1970]. Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979.

Baron, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. Londra: E & FN Spon, 1993.

Barthélemy, Dominique. *Anul 1000 şi pacea lui Dumnezeu*. Iaşi: Polirom, 2002.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [*Opera de artă in epoca reproductibilităţii sale tehnice*. Cluj-Napoca: Tact, 2015].

Beard, Mary. *Women & Power: A Manifesto*. Londra: Profile Book Ltd, 2018.

Bentoiu, Pascal. *Deschideri spre lumea muzicii*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1973.

Bentoiu, Pascal. *Gândirea muzicală*. Bucureşti: Eikon, 2023.

Berlioz, Hector. *Mémoires*. Paris: Michel Lévy Freres, 1870.

Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

Boden, Margaret A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. Londra – New York: Routledge, 2004.

Berger, Busse Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley – Los Angeles – Londra: University of California Press, 2005.

Brzezinski, Zbigniew. *Two Ages: America's Role in the Technetronic Era*. New York: The Viking Press, 1970.

Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroc Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

PREFAŢĂ:
În loc de o uvertură deconstructivă pentru demistificarea miturilor muzicii clasice de Mihaela Balan 7

TREI TEXTE INTRODUCTIVE

Blestemul celor trei minute sau mai aveţi răbdare cu Mahler? 21

Are you afraid of Boulez? sau, poate, *Voulez-vous coucher avec moi... ce soir?* 32

Cultul cargo, românii şi clasicismul muzical european 39

MITURILE MUZICII CLASICE

Cuvânt-înainte 61

Mitul 1: Wolfgang Amadeus Mozart ca mit. Geniul ca o categorie a mistificării 68

Mitul 2: Muzica clasică este (în întregime) constituită din lucrări destinate interpretării concertante în prezenţa unui public 78

Mitul 3: Orice situaţie performativă trebuie considerată în calitatea ei de lucrare muzicală. Experienţa imaginativă şi experienţa participativă ca două criterii determinante 90

Mitul 4: Muzica poate fi compusă într-un singur mod. Cum altfel? ... 100

Mitul 5: Istoria muzicii este istoria progresului în muzică 114

Mitul 6: Arta aparţine poporului 124

Mitul 7: Efectele „magice" ale muzicii asupra psihofiziologiei umane 127

Mitul 8: Despre lumea dezordinii controlate a sensurilor şi a titlurilor. Este Sonata Lunii o sonată a lunii? 133

Scanned with OKEN Scanner

Mitul 9: Şase prejudecăţi populare despre muzica clasică 138

Mitul 9.0: Un mit introductiv 138

Mitul 9.1: Muzica clasică este produsul de vârf al artei muzicale şi expresia maximă a gândirii muzicale în general 139

Mitul 9.2: Muzica clasică este notată o dată şi pentru totdeauna ... 145

Mitul 9.3: Muzica clasică trebuie audiată într-o sală de concert ... 151

Mitul 9.4: Muzica clasică este greu de înţeles 155

Mitul 9.5: Pentru a asculta muzica clasică este nevoie de abilităţi speciale. Auzul muzical este înnăscut 160

Mitul 9.6: Muzica clasică este o listă de capodopere ale unor compozitori de geniu 164

Mitul 10: Textul unei compoziţii muzicale clasice este inviolabil (adică „literă de lege") 175

Mitul 11: Muzica clasică este compusă doar pentru cunoscătorii versaţi, singurii care o pot înţelege 180

O concluzie demistificatoare ca al 12-lea mit: De ce muzica clasică îşi păstrează referenţialitatea valorică? 186

Un post-scriptum. Mitul 13. Ultimul: Inteligenţa artificială ştie să compună orice fel de muzică, inclusiv (şi mai ales) pe cea clasică 199

Bibliografie 217

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

De acelaşi autor:

Contraideologii muzicale (Cluj-Napoca: Limes, 2003)
Poetica muzicală în convorbiri (Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003)
Muziconautice (Cluj-Napoca: Tribuna, 2007)
Sensul sincretic al nostalgiei (Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2011)
Exerciţii de muzicologie (Cluj-Napoca: MediaMusica, 2014)
Canonul muzicii europene: idei, ipoteze, imagini (Bucureşti: Eikon, 2015)
Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale (Bucureşti: Eikon, 2016)
Territoria (Bucureşti: Nemira, 2018)
Fiinţă şi Tempo: despre muzică şi alţi demoni (Bucureşti: Nemira, 2019)
De la Tannhäuser la Aida (Cluj-Napoca: MediaMusica, 2021)
Tratat de citire partituri vocale şi instrumentale (Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022)
Uneltele muzicologiei (Bucureşti: Eikon, 2022)
Cioran şi muzica elementelor primordiale (Bucureşti: Eikon, 2023)